Dictionnaire des Musiques

LES DICTIONNAIRES

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS

Copyrighted material

Cet ouvrage a été réalisé par les services éditoriaux et techniques d'Encyclopædia Universalis

ISBN : 9782852291393

© Encyclopædia Universalis France, 2016

Retrouvez-nous sur http://www.universalis.fr

Couverture : © Johnkwan/Shutterstock

Pour tout problème relatif aux ebooks Universalis,
merci de nous contacter directement sur notre site internet :
http://www.universalis.fr/assistance/espace-contact/contact

Bienvenne dans le *Dictionnaire des Musiques*, pnblié par Encyclopædia Universalis.

Vous pouvez accéder simplement aux articles du Dictionnaire à partir de la Table des matières.

Pour une recherche plus ciblée, utilisez l'Index, qui analyse avec précision le contenu des articles et multiplie les accès aux sujets traités.

Uniquement sur Amazon :
Afin de consulter dans les meilleures conditions cet ouvrage, nous vous conseillons d'utiliser, parmi les polices de caractères que propose votre tablette ou votre liseuse, une fonte adaptée aux ouvrages de référence (par exemple Caecilia pour Kindle). À défaut, vous risquez de voir certains caractères spéciaux remplacés par des carrés vides (□).

Introduction

Qu'est-ce que la musique ? Se poser cette question, c'est se situer d'emblée au-delà de la musique et se placer dans le champ philosophique ; c'est quitter le domaine de l'affect pour accéder à celui du concept. Le fait d'éprouver un sentiment ou une émotion en écoutant de la musique ne contrarie évidemment pas la réflexion. D'ailleurs, il n'est pas certain que ce sentiment soit premier. On peut penser en effet que celui-ci se trouve conditionné par un ensemble de connaissances, déterminé par une culture et donc dépendant d'une dimension conceptuelle. Il serait par ailleurs erroné d'opposer le sentiment ou l'affect à la réflexion ou au concept : pour réfléchir, il faut peut-être d'abord éprouver, et accéder à une émotion implique un niveau de connaissance, une certaine accoutumance à un langage donné. Goûter une musique, apprécier une œuvre musicale, y percevoir l'harmonie plutôt que le chaos suppose donc une certaine familiarité avec un langage déterminé.

D'où l'immense difficulté pour un auditeur d'apprécier des œuvres qui ne s'inscrivent pas dans la culture qui est la sienne. Ainsi, il peut être difficile pour un Occidental habitué au système tonal d'aimer une œuvre de musique africaine, chinoise ou balinaise. Le musicologue Charles Rosen écrit dans son Aux confins du sens : propos sur la musique : « Ce ne sont pourtant ni l'inattendu ni l'étrangeté d'une œuvre ou du style propre au compositeur qui constituent un obstacle à la compréhension musicale, mais bien plutôt la disparition des éléments familiers, et donc la déception ininterrompue des attentes et des espoirs entretenus par la tradition musicale dans laquelle nous avons été

élevés. » Bref, on apprend à apprécier un art ou un langage en se familiarisant avec lui et, comme l'a écrit Nietzsche dans Le Voyageur et son ombre : « Il faut en effet être préparé et exercé pour recevoir même les plus minimes révélations de l'art, malgré les contes bleus des philosophes à ce sujet. »

S'il est difficile de déterminer ce qu'est l'art musical, on peut avancer une définition que l'on trouve dans la plupart des dictionnaires et des livres de théorie. Définition quelque peu minimaliste et simpliste, mais généralement admise par les musicologues et les théoriciens de la musique : la musique est une succession organisée de sons. Quelle est la nature du son ? Trois paramètres le caractérisent : la hauteur, la durée et le timbre. Et c'est là que la bataille musicologique commence, avec Jacques Chailley et Henri Challan, par exemple, qui écrivent dans leur Théorie complète de la musique que « si la hauteur ne peut être déterminée, il n'y a plus son proprement dit, mais bruit ». Cette définition, que l'on pourrait croire extraite d'un traité du xixe siècle, a pourtant été proposée en 1951, bien après qu'Arnold Schönberg eut donné forme, dès 1912, avec Pierrot lunaire, au Sprechgesang – ou parlé-chanté –, dont la spécificité est de ne pas avoir de hauteur déterminée, après qu'Edgar Varèse eut introduit le bruit comme composante essentielle de Déserts, dont la composition commence en 1950, et alors que les solos de batterie se multiplient dans le be-bop. Si l'on prenait au sérieux cette approche restrictive du son, on devrait exclure l'ensemble des pièces du répertoire africain, riche en percussions à hauteurs indéterminées, le gamelan de Bali et de Java ainsi que de nombreux répertoires savants ou populaires du monde entier que l'on considère comme relevant de la musique.

Abandonnons donc cette définition et revenons à la première : envisager la musique comme une succession organisée de sons

renvoie là encore à une conception complètement dépassée depuis plus d'un demi-siècle. En effet, la plupart des compositeurs appartenant à la génération de 1925 ont remis en question une telle idée. Au milieu des années 1950, on assiste à l'avènement de la musique aléatoire avec, par exemple, le Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen (1956-1957) ou la Troisième Sonate de Pierre Boulez (1957). Ces œuvres ruinent toute idée de linéarité ou d'ambition de continuité sonore. Mais leur caractère aléatoire apparaît ici non pas au niveau compositionnel, puisque tout est écrit, mais au cours de l'exécution. Car c'est en interprétant l'œuvre que le pianiste a le choix dans l'agencement des différentes séquences. Il revient à John Cage d'avoir, le premier, introduit l'aléatoire dans la composition en avançant la notion d'indétermination, qui implique que le compositeur ne se donne plus pour but le contrôle absolu de ce que produit l'interprète à partir de la partition. C'est en 1951, avec Imaginary Landscape no 4, que Cage fait du hasard une méthode : cette pièce pour douze postes de radio nécessite vingt-quatre interprètes ; la partition indique les changements de volume et de longueur d'onde, et le résultat dépend du lieu et de l'heure choisis pour l'exécution.

Autre question d'importance : la musique est-elle un langage ? Oui, si l'on considère qu'une partition renvoie à des événements sonores qu'elle symbolise. Mais cette affirmation n'est essentiellement vraie que pour la musique occidentale, qui est le plus souvent liée à une partition, et il est incontestable que l'accès à la pratique de cette musique passe par l'apprentissage d'un langage, en tout premier lieu par celui du solfège et de l'harmonie.

Pour aller plus loin dans la réflexion, supposons que la musique est assimilable à un langage, puisqu'elle possède ce qui s'apparente à un vocabulaire et à une syntaxe. Le vocabulaire, ce sont les notes ;

la syntaxe, ce sont les lois qui régissent les rapports entre les sons et qui permettent donc de les assembler, en somme les lois de l'harmonie et du contrepoint pour ce qui est de la musique tonale, deux disciplines qui enseignent non pas ce qui est beau mais ce qui est correct, soit l'équivalent de la grammaire en musique. De plus, l'œuvre musicale apparaît comme un discours, dans lequel on peut découper des phrases ou dans lequel surgissent des idées sous forme de motifs mélodiques qui peuvent être soumis à variations, répétés ou développés.

Mais parler de langage musical peut recouvrir une autre signification. La question se pose en effet de savoir si la musique possède, à l'instar de notre langage « ordinaire », une dimension sémantique, et si en l'analysant on peut découvrir en lui des significations extramusicales. En d'autres termes, un motif musical peut-il renvoyer à un état ou à un événement du monde décrit par le moyen des sons ? Dans le chapitre introductif du volume II de l'encyclopédie Musiques, Jean-Jacques Nattiez répond de manière affirmative : « Certes, il y a une dimension sémantique de la musique : La Mer de Debussy dénote bien le bruit des vagues, le solo du cor anglais de Tristan connote la nostalgie, Till Eulenspiegel de Strauss évoque la joie et l'humour. » Dans Essai sur l'homme, Ernst Cassirer écrit : « Il est difficile de maintenir une distinction entre les arts objectifs et les arts subjectifs, entre les arts représentatifs et les arts expressifs. La frise du Parthénon ou une messe de Bach, la Chapelle Sixtine de Michel Ange ou un poème de Leopardi, une sonate de Beethoven ou un roman de Dostoïevski ne sont ni purement représentatifs ni purement expressifs. Ce sont des œuvres symboliques, en un sens nouveau et plus profond. » À l'instar de Cassirer, Nattiez affirme également que la musique est bien un art symbolique qui « renvoie celui qui la crée et celui qui la

perçoit à divers aspects de la réalité, sonore bien sûr, mais également affective, concrète, idéologique ».

Un art symbolique : une idée qui déplaisait à certains, notamment à Igor Stravinski, qui refusait de conférer une quelconque signification à l'art musical. « La musique n'exprime rien qu'elle-même » affirmait-il. Nombreux sont les musicologues, les philosophes de la musique ou les analystes qui sont opposés à cette idée. À propos du Sacre du Printemps de Stravinski, Nattiez écrit dans son article « La Signification comme paramètre musical »: « Impossible de n'entendre dans cette musique que des relations structurelles, des contrastes, des oppositions entre phénomènes musicaux. Elle renvoie aussi, du point de vue de Stravinski, au monde de la Russie païenne. »

En général, ce n'est pas la musique qui évoque la vie ou les sentiments des hommes, mais le titre de la composition musicale. Ainsi, si l'on fait entendre à un individu les Quatre Saisons de Vivaldi sans qu'il connaisse cette œuvre et sans qu'il ait connaissance des sonnets qui précèdent chacune de ses parties, il y a peu de chance que la composition elle-même lui évoque les saisons. Et, si Vivaldi avait choisi un autre titre, cet auditeur entendrait littéralement la même chose, et les mêmes mélodies, les mêmes accords, les mêmes enchaînements lui procureraient un même plaisir musical.

Il est vrai qu'il existe une musique figurative, mais les exemples de figuralismes sont si peu nombreux dans l'histoire de la musique qu'il faut à chaque fois reprendre les mêmes. Parmi les plus célèbres ou les plus utilisés, on citera les madrigalismes chez Monteverdi, les orages et tempêtes de l'opéra baroque, Le Coucou de Louis-Claude Daquin, la Symphonie pastorale, les quelques leitmotivs wagnériens

qui relèvent de la musique figurative. Cependant, en dehors de ces exemples – qui appartiennent pour la plupart au genre de l'opéra –, il est difficile d'en trouver suffisamment pour fonder l'idée d'un sens extramusical de la musique. Par ailleurs, il arrive que la musique ne figure pas un sentiment ou une situation mais formule une proposition différente du texte (chez Wagner, notamment, il existe des propositions musicales en contradiction avec le texte). La musique acquiert ici une signification autonome ; elle n'est plus pléonastique.

La musique est-elle l'expression d'un sentiment ou d'une idée ? À l'instar de Stravinski, on peut penser que la musique n'exprime rien et que l'auditeur qui qualifie un morceau de musique de gai ou de triste ou le connote d'un quelconque sentiment ne fait jamais que projeter son propre état, que parler de lui-même plutôt que de parler de l'œuvre elle-même. La pièce musicale entendue apparaît alors comme un prétexte, puisque je ne parle pas de l'œuvre musicale mais de l'état d'âme qu'elle produit sur moi. Or un tel sentiment n'est pas inscrit dans le morceau de musique lui-même et il n'est pas rare qu'une œuvre produise des sentiments différents selon la personne. Pourtant, si l'on en croit Schopenhauer, la musique exprime, absolutisés, autant de sentiments qu'elle nous en fait éprouver. Il écrit dans Le Monde comme volonté et comme représentation qu'elle « exprime non pas telle ou telle joie, telle ou telle douleur, mais la joie pure, l'affliction pure, tous les sentiments purs en leur essence » et qu'elle « agit immédiatement sur la volonté, exalte et bouleverse les sentiments, les passions et les émotions de celui qui l'écoute ». Proche de la pensée de Schopenhauer, Bergson écrit dans Les Deux Sources de la morale et de la religion que la musique étant un art de la « suggestion », elle « exprime la joie, la tristesse, la pitié, la sympathie, nous sommes à chaque instant ce qu'elle exprime ».

La musique a-t-elle un sens ? Il est plus aisé de parler de sens en musique que de sensation. Le sens en musique apparaît comme la capacité de rapporter un élément à l'ensemble, le fragment au tout, pour reprendre un concept cher à Boulez. Un son, par exemple, n'a de sens que pour autant qu'il s'inscrit dans un accord, lequel à son tour n'a de signification que s'il s'insère dans un motif ou dans une phrase. À son tour, une phrase n'a de sens qu'au sein d'une période. Le mot « sens » signifie ici la possibilité d'ordonner le divers sensible, si l'on parle comme Kant, ou d'unifier le chaos, pour s'exprimer à la manière de Nietzsche. Intégrer la diversité en une unité, c'est essayer de comprendre le rôle d'un son par rapport à ce qui précède et à ce qui suit. C'est donc construire une temporalité qui permette d'échapper à l'éparpillement d'éléments discontinus et ainsi de régler et de structurer ce « maintenant » dans lequel je me situe. Dans tous les cas, le sens musical peut être compris différemment suivant que l'auditeur est un simple mélomane ou un musicien averti. Faut-il alors distinguer deux types de compréhension ? Il existe une compréhension intuitive de l'auditeur, qui attend certaines résolutions harmoniques et qui peut se trouver perdu si cette grammaire musicale se voit trop violemment bouleversée, comme c'est souvent le cas dans la musique contemporaine. Par ailleurs, il existe une compréhension plus analytique, qui est généralement propre au musicien. Cependant, dans les deux cas, comprendre revient à mettre des éléments en relation les uns avec les autres.

Que l'on connaisse bien ou non la musique, qu'on la lise ou pas, il est possible de construire un discours musical, élaboré ou non. Les éléments de ce discours résident d'abord et avant tout dans un acte qui consiste à fredonner, à chanter ou à jouer un air, une petite mélodie. Or chanter, c'est articuler, découper le discours en phrases musicales, accentuer certaines syllabes, donc donner du sens en

soulignant la valeur d'une note, ou d'un mot, afin de faire apparaître une progression.

Sur le plan théorique, on voit à quel point il apparaît difficile de définir ce qu'est l'art musical et combien l'ensemble des définitions se révèlent toujours restrictives et très vite dépassées. On retrouve la même pluralité dans les très nombreuses réflexions de philosophes – Rousseau, Nietzsche, Adorno, Jankélévitch… – et d'écrivains – Mallarmé, Proust, Pierre Jean Jouve, Thomas Mann… – dont les points de vue, tous très intéressants, diffèrent. En se posant la question de savoir ce qu'est la musique, on prend conscience de la difficulté d'y répondre de manière définitive et complète. Peut-être ne pourra-t-on jamais y apporter de véritable réponse.

Juliette GARRIGUES

2-TONE RECORDS

À la fin des années 1970, l'alchimie favorisée par les effets de la crise économique, le versement d'allocations chômage (subvention de facto à la production artistique) et l'apparition des punks tout droit sortis des écoles d'art donna naissance à une génération de talents hors norme dans plusieurs villes britanniques. C'est ainsi qu'est fondé à Coventry, dans le sud de la ceinture industrielle des Midlands, le label 2-Tone. Cette entreprise, créée par des Blancs pour l'essentiel, est un véritable pari lancé sur le ska, style musical apporté en Grande-Bretagne par les émigrés jamaïcains au milieu des années 1960 et favorisé par la mode anglaise de l'époque, dont les costumes Tonik bicolores (*two-tone*) ont donné leur nom à ce mouvement né à la fin de la décennie 1970. En 1977, l'étudiant en art Jerry Dammers fonde The Specials, groupe multiethnique tant par sa composition que par sa rhétorique. Grâce à son premier tube, *Gangsters* (1979), cette formation parvient à réaliser le rêve de tout punk : posséder sa propre firme discographique. Le son à la fois léger et incisif de ce label, baptisé 2-Tone, se distingue par des paroles plaintives et le timbre des cordes de la guitare rythmique. Après avoir produit une succession impressionnante de « tubes » interprétés par plusieurs groupes majeurs, 2-Tone ferme ses portes, non sans avoir laissé le temps aux Specials de sortir leur deuxième titre classé numéro un au hit-parade britannique, *Ghost Town* (1981), qui évoque les tensions raciales au moment même où des émeutes éclatent à Liverpool et à Londres.

Parmi les disciples de 2-Tone, le groupe Madness (publié chez Stiff Records) s'oriente vers la pop anglo-anglaise, tandis que The

Beat (appelé *English Beat* aux États-Unis) éclate pour donner naissance à deux formations : General Public et Fine Young Cannibals. L'héritage de 2-Tone Records sera revisité pendant le retour en force du ska américain à la fin des années 1990. Durant l'âge d'or de la firme, un autre groupe multiethnique, venu cette fois de Birmingham, privilégie les rythmes reggae. Baptisé UB40, il connaîtra quinze années de succès sur la scène internationale en enregistrant sous son propre label, DEP International, diffusé par Virgin.

Peter SILVERTON

E.U.

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL

Introduction

La notion d'accompagnement est directement liée à l'état actuel de la musique, c'est-à-dire qu'elle n'est explicable que si l'on tient compte de l'évolution historique qui a amené cet art au point où il en est aujourd'hui. Pour nos contemporains, l'accompagnement, c'est l'office d'une personne qui, assise devant un piano, soutient les efforts mélodiques d'un chanteur ou d'un violoniste ; c'est aussi celui d'un chef d'orchestre qui, attentif au travail du soliste, lui prête main-forte à la tête de ses musiciens. Ce terme contient à la fois une nuance péjorative et beaucoup de bonne volonté. En fait, l'accompagnement, c'est ce qui fait le propre de toute notre musique occidentale depuis plus de cinq siècles.

• Monodie et contrepoint

La mélodie a été l'unique forme d'expression musicale de nos pays pendant des millénaires ; et la seule audace extramélodique de nos plus lointains ancêtres a consisté à inventer la « pédale », cette note continue que nous retrouverons dans les « musettes » et qui, dans la musique gréco-romaine, servait parfois de pivot à une monodie qui s'enroulait autour, comme les rubans d'un mirliton. À cette époque, les audaces des compositeurs se limitaient par force au champ de la mélodie et les raffinements se bornaient à couper les tons et les demi-tons en quatre. Vint le jour où, par un calcul purement

intellectuel, des musiciens eurent l'idée de faire entendre simultanément deux, puis plusieurs mélodies : c'était la naissance du contrepoint, avec son cortège inévitable de règles a priori, qui, par l'accoutumance, allaient bientôt devenir l'expression d'aspirations innées.

D'accompagnement, il n'est toujours point question. En effet, chacune des mélodies qui s'imbriquent en contrepoint conserve sa vie propre, authentique, et aucune n'est au service des autres. L'accompagnement naîtra seulement le jour où l'harmonie apparaîtra. Évidemment, la simultanéité de plusieurs lignes mélodiques, dans le contrepoint, donnait dès I'abord naissance à des harmonies ; coupé comme un saucisson, dans Ie sens transversal, le discours musical laissait tout naturellement apparaître la trame des accords, issus des rencontres fortuites des mélodies. Mais, tant que, dans la polyphonie, ces différentes mélodies conservaient leur autonomie, I'harmonie n'était qu'une résultante.

L'accompagnement, au sens actuel du terme, va faire son apparition Ie jour où, habituée par le contrepoint à une pâte sonore différente de la monodie, l'oreille occidentale ne pourra plus entendre de ligne mélodique sans un cortège harmonique inséparable. À partir de ce moment, la nécessité intellectuelle du contrepoint n'a plus de corollaire auditif ; ce qui compte pour l'auditeur, c'est que la mélodie soit toujours énoncée avec un contexte harmonique : bref, qu'elle soit *accompagnée*.

• Harmonie et basse chiffrée

Du jour où l'harmonie se détache du contrepoint pour assumer son propre rôle dans le discours musical, l'accompagnement, au sens moderne du terme, commence d'exister. Et il est curieux de

constater que l'on passe d'un extrême à l'autre. Autant le contrepoint accordait d'importance au déroulement de toutes les parties du discours, autant l'époque dite « harmonique » va, pour ainsi dire, négliger tout ce qui ne sera pas la mélodie. En effet, par une sorte de paradoxe, l'âge d'or de l'harmonie traitera cette dernière comme une parente pauvre.

On sait que tout *accord,* se composant par exemple de trois notes, possède la même dénomination, quelle que soit la disposition des notes par rapport à la basse. Qu'on écrive en effet, en partant du bas, *do-mi-sol* ou *do-sol-mi,* il s'agit toujours du même accord parfait. Si l'on ajoute que, épris de cIassification, les harmonistes se sont ingéniés à « chiffrer » tous les accords, c'est-à-dire à les désigner commodément par des chiffres, on verra que, alors que le contrapontiste mettait une importance majeure dans la disposition des parties au-dessus de Ia basse, l'harmoniste aura la faiblesse de ne considérer que Ia « nature » de l'accord. Peu importe dès lors que le *mi* soit au-dessus ou au-dessous du *sol* : l'essentiel, c'est que l'accord soit respecté.

Cette façon de considérer l'écriture harmonique, dans sa théorie plus que dans son application pratique, va faire naître une étrange coutume, qui tiendra bon pendant trois siècles. Ce sera l'habitude que prendront les compositeurs de ne noter, sous la mélodie, que la basse, et de n'indiquer les parties intermédiaires que par le chiffrage de l'accord choisi. C'est assurément la pratique de la musique instrumentale qui rendit plausible cette manière d'agir, exactement de la même manière que, de nos jours, les guitaristes ou les accordéonistes de variétés sont accoutumés à jouer des accords simplement chiffrés.

Mais ce qui est acceptable dans le domaine de la simple chanson devient troublant lorsqu'il s'agit de styles plus nobles ou plus sévères. Pourtant, le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle n'ont connu, en grande partie, que des accompagnements chiffrés. Il fallait, dès lors, au moment de l'exécution, transcrire pour le ou les instruments la volonté chiffrée du compositeur : cela laissait évidemment à l'interprète une très grande liberté. Cette liberté fut, bien entendu, codifiée ; des « modes d'emploi », différents suivant les écoles, furent mis au point afin de faciliter le travail des interprètes. C'est ainsi qu'en Italie les clavecinistes n'avaient droit qu'à deux notes à la main droite et qu'en France les mêmes interprètes avaient la possibilité d'en utiliser trois. Cette transcription du dernier moment, qui laissait une très grande part à l'imagination de l'instrumentiste, pour ne pas dire à l'improvisation, s'appelait la « réalisation ». À cette époque où le style musical était pratiquement le même pour tous les compositeurs, où la langue était identique pour tous, les interprètes avaient une grande habitude de cette gymnastique ; automatiquement, leurs doigts trouvaient sur le clavier les accords correspondant aux chiffrages indiqués par les auteurs ; et leur bon goût – ou leur mauvais goût – était seul responsable de la disposition définitive des notes, c'est-à-dire de ce qu'entendait l'auditeur.

De nos jours, les interprètes n'ont plus ce talent, sauf exception ; il a donc fallu que des « réalisateurs » écrivent la transcription définitive de toutes les œuvres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, afin d'en permettre l'exécution par nos contemporains. Depuis quelques années seulement, la jeune école des clavecinistes français se tourne efficacement vers les problèmes de la réalisation ; de nouveau, les interprètes sont capables de jouer les œuvres anciennes au seul vu du chiffrage original.

• Accompagnement et composition

Il était plus que normal qu'une réaction se produisît. Elle eut lieu dès la fin du XVIIIe siècle, au moment où les compositeurs prirent conscience que les interprètes les trahissaient trop souvent au point de vue de l'« étagement harmonique ». Le même phénomène allait d'ailleurs se renouveler quelques dizaines d'années plus tard, lorsque Rossini, irrité des libertés que prenaient les cantatrices dans les cadences laissées jusque-là à leur improvisation, se mit à en écrire toutes les notes... C'est, bien entendu, l'écriture orchestrale qui, la première, bénéficia des soins des compositeurs. Découvrant les joies et les richesses de l'instrumentation, ces derniers se refusèrent à laisser à des exécutants le soin de déterminer l'accomplissement sonore de leurs partitions ; continuant toujours à laisser la bride sur le cou aux instrumentistes à clavier, ils se mirent à étendre leurs recherches instrumentales dans le domaine de l'orchestre ; le XVIIIe siècle tout entier est plein de joyeuses et merveilleuses découvertes sonores, qui sont à la base de notre orchestration moderne.

Pour que l'accompagnement au clavier prenne, lui aussi, le même tournant, il faudra attendre la fin du siècle. Passant d'abord par le stade de la réalisation exactement écrite par le compositeur, cet accompagnement va en arriver bientôt à une forme pour ainsi dire « personnalisée » ; le soutien du chant – ou de toute ligne mélodique instrumentale – va acquérir une originalité, une vie, un caractère propres. Après s'être contenté, pendant des siècles, de raffiner sur la simple ligne mélodique, le compositeur s'aperçoit qu'il peut également donner tous ses soins à cet « accompagnement » jusque-là négligé.

Cette évolution suit d'ailleurs à peu près exactement les progrès effectués dans le domaine de la facture des instruments ; le piano, succédant au clavecin, ouvre de nouveaux horizons aux musiciens. L'écriture pour clavier va aussitôt en profiter, et l'accompagnement va suivre presque immédiatement. Là est la raison véritable de la naissance de la mélodie et du lied. Dépassant le stade du simple chant accompagné tel qu'on le pratiquait au XVIII^e^ siècle, la mélodie requiert, en effet, une participation presque égale à celle du soutien harmonique. Ce dernier, d'ailleurs, demande désormais à être totalement précisé. En effet, pendant des siècles, la mélodie dite « classique » ne pouvait s'accommoder que d'un seul tissu harmonique : il n'y a, par exemple, qu'une seule manière légitime d'harmoniser *Au clair de la lune*. C'est ce qu'on appelle, dans les classes d'harmonie, la « bonne » harmonie. Du jour où les styles musicaux vont s'évader des limites trop strictes du langage tonal, les compositeurs ne pourront plus compter sur l'évidence de l'éventuel soutien harmonique. Il leur faudra écrire totalement leurs intentions. C'est ainsi que, vers le début du XIX^e^ siècle, naissent ensemble, des deux côtés du Rhin, le lied et la mélodie.

À ce tournant de l'évolution musicale, l'accompagnement voit son rôle changer quasi totalement. D'humble serviteur de la ligne mélodique, il devient acteur à part entière dans le discours musical. Son office conquiert une importance et une noblesse toutes neuves : le compositeur compte sur lui autant que sur la mélodie pour achever son œuvre.

On en arrive, dès lors, à notre époque, à une situation presque paradoxale : cet accompagnement, traité jadis avec condescendance par les compositeurs et laissé aux soins des ouvriers spécialisés qu'étaient les exécutants, prend désormais une importance majeure. Non seulement il rattrape, sur ce plan, la mélodie, mais il la dépasse.

Sa complexité passe pour être une preuve de qualité, et les compositeurs actuels se croiraient déshonorés s'ils ne mettaient pas toute leur science, tout leur art dans un accompagnement qui, souvent, se développe aux dépens mêmes de la mélodie.

PIERRE-PETIT

Bibliographie

F. T. ARNOLD, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the 17th and 18th centuries*, Oxford Univ. Press, Londres, 1931 ; nouv. éd. Minerva, New York, 2003
P. CRANMER, *The Technique of Accompaniment*, Dobson Books, Londres, 1970 ; nouv. éd. J. MacRae Books, Londres-New York, 1983
É. DURAND, *Traité d'accompagnement au piano*, A. Leduc, Paris, 1883
G. MOORE, *The Unashamed Accompanist*, Aschenberg, Hopwood & Crew, Ltd., Londres, 1943 ; *Singer and Accompanist*, Macmillan, New York, 1953, rééd. 1974 ; *Faut-il jouer moins fort ?*, Buchet-Chastel, Paris, 1982
R. SPILLMAN, *The Art of Accompanying : Masters Lessons from The Repertoire*, Schirmer Books, New York, 1985.

ACCORDÉON

L’accordéon est un instrument à vent à anches dites libres car ces fines lamelles métalliques qui produisent des sons lorsqu’un flux d’air les excite ne vibrent pas contre un support, comme c’est le cas, par exemple, pour la clarinette et son anche dite battante.

Accordéon.

L’instrument, qui est tenu à la main, comporte deux claviers encadrant un soufflet. Différents types d’accordéon existent, parmi

Copyrighted material

lesquels le chromatique, « à boutons », le diatonique « à boutons », le chromatique « à clavier piano ».

Dans le jeu traditionnel, la main droite se charge de la mélodie tandis que la gauche s'occupe de l'accompagnement. Dans l'accordéon chromatique moderne, les boutons de la main gauche produisent des basses et des accords (triades, septièmes). Pour les accordéons diatoniques, dits « bi-sonores », chaque bouton produit deux notes : une quand on pousse le soufflet, l'autre quand on le tire.

La registration de l'accordéon est voisine de celle de l'orgue. Les proches cousins de l'accordéon sont d'ailleurs l'orgue, l'harmonium et l'harmonica. Le concertina – à un seul clavier –, en faveur en Angleterre, en Irlande et en Écosse, est l'instrument du cirque par excellence, alors que le bandonéon est indissociable du tango argentin.

• Histoire

Au début du XIX^{e} siècle, une série d'instruments précurseurs de l'accordéon sont mis au point ; ainsi, l'Aeoline de l'Allemand Bernhard Eschenbach (vers 1810) ou le Handaeoline de l'Allemand Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1822). En 1829, l'Autrichien Cyril Demian fait breveter un instrument rudimentaire, l'Akkordion, tandis que l'Anglais Charles Wheatstone invente le concertina. En 1840, L. Douce crée son « accordéon harmonieux », qui annonce l'accordéon chromatique. Douze ans plus tard, le Français Philippe-Joseph Bouton invente l'accordéon à clavier piano. En 1863, l'Italien PaoIo Soprani commence à fabriquer en série les premiers accordéons diatoniques, à Castelfidardo, près

d'Ancône, en Italie. C'est vers 1900 que l'accordéon chromatique est mis au point en Italie.

Après la Première Guerre mondiale, l'accordéon prend en France le pas sur la chevrette (type de cornemuse) et se développe à la faveur de la mode des bals musettes. L'accordéon diatonique tombe en désuétude, pour ne subsister que dans le répertoire de certaines régions (Bretagne, notamment).

Facilement transportable et complet, l'accordéon devient le symbole de l'émigration et s'intègre dans les musiques de danses populaires (polka, mazurka, java, valse, tango...). L'accordéon de concert, ou harmonéon, avec ses deux claviers identiques, apparaît après la Seconde Guerre mondiale.

Longtemps cantonné aux bals musettes, l'accordéon diatonique est par la suite adopté par les musiciens folk, le rock, la nouvelle chanson française, notamment.

• Styles musicaux

En dépit de quelques incursions dans les musiques savantes, l'accordéon reste un instrument emblématique des musiques populaires. Il est utilisé dans les musiques traditionnelles de nombreux pays, dans le style musette aussi bien que dans le rock « alternatif ».

En Amérique, on le trouve dans les musiques mexicaines et cajuns, dans le zydeco, le tejano conjunto tex-mex, le chamamé et le tango argentins. La vague folk des années 1970 voit un retour en force de l'accordéon diatonique.

Dans le répertoire de l'accordéon de concert, les transcriptions d'œuvres existantes donnent lieu à des approches « virtuoses ». Les compositions originales pour accordéon sont plus rares.

L'accordéon jazz demeure assez marginal, même s'il ne faut pas oublier des artistes de la stature de Jack Cornell (connu aussi sous le pseudonyme de Cornell Smelser), Joe Mooney, Art Van Damme, Frank Marocco, Richard Galliano.

• Œuvres majeures

On s'en tiendra ici aux musiques dites savantes. L'accordéon est utilisé par Paul Hindemith (*Kammermusik*, opus 24 n^0 1, 1922), Alban Berg (*Wozzeck*, 1923), Paul Dessau (*Die Verurteilung des Lukullus*, 1949), Alan Hovhaness (*Suite pour accordéon*, 1958 ; *Concerto pour accordéon*, 1959), Paul Creston (*Concerto pour accordéon*, 1958), Henry Cowell (*Iridescent Rondo*, 1959), David Diamond (*Night Music*, 1961), Pauline Oliveros (*Duo pour accordéon et bandonéon*, 1964 ; *Horse Sings from Cloud*, pour accordéon, bandonéon et concertina, 1975), Mauricio Kagel (*Aus Zungen Stimmen*, pour quintette d'accordéons, 1972), Robert Rodríguez (*Tango*, 1985), Edison Denisov (*Le bateau passe près du quai*, pour accordéon, piano et ensemble de percussions, 1987), Magnus Lindberg (*Jeux d'anches*, 1990), Heinz Holliger (*Beiseit*, 1991), Luciano Berio (*Sequenza XIII*, 1995).

• Modes de jeu

De timbre relativement homogène, l'accordéon possède une multitude de modes de jeu. Lorsqu'on tire le soufflet ou qu'on le pousse, l'intensité du son change, car celle-ci dépend de la pression de l'air. L'existence d'une colonne d'air – qu'on sent presque

physiquement – permet une grande expressivité. Les possibilités d'ornementation sont nombreuses : le trémolo est un effet dû à des oscillations rapides ; le trille, qui lui ressemble, consiste à répéter une note avec une autre qui lui est immédiatement supérieure ; le *slide* (glissando), ou coulé, permet de remplir l'intervalle tout en liant les notes ; le mordant, ou pincé, est une inflexion entre la note écrite et la note inférieure ; quant au picotage, il consiste à remplacer, dans une suite, chacune des noires par deux croches.

Par ailleurs, le soufflet a longtemps été utilisé uniquement comme producteur d'air et « marqueur » des accents rythmiques dans un système où l'accompagnement stéréotypé dit de la « pompe » harmonique était de rigueur. Les techniques de soufflet ont cependant été améliorées, de même que l'utilisation du clavier des basses, qui a affirmé une autonomie de plus en plus grande. Enfin, des modes de jeu plus radicaux ont permis d'intégrer des bruits comme la percussion du soufflet ou le clic des touches.

Eugène LLEDO

ACOUSMATIQUE MUSIQUE

Introduction

Commençons par un retour en arrière, « à l'orée du demi-siècle » (Pierre Schaeffer), cette irruption, la musique concrète.

Née de la rencontre fortuite de la radio et de la musique, fille issue de l'union de deux façons d'écouter, cette forme d'art – à lire les épais classeurs d'archives de presse des années 1950 – eut un immense retentissement : public étonné, excité, divisé, commentateurs mis en verve par le caractère à la fois scandaleux et imaginatif des procédés et des effets, tour à tour prenants et exaspérés, primitifs et raffinés.

Le répertoire du théâtre et de la musique, arts adultes consacrés, se voyait non seulement transporté mais transposé par le médium radiophonique, encore dans l'enfance, bien rudimentaire et déjà suffisamment efficace comme instrument de pouvoir psychique.

De nouvelles propriétés surgissaient, telles que la capacité évocatrice des bruits, l'effet du gros plan sonore, le grain de la voix, la radiogénie – complément de la photogénie –, affirmant par leur prégnance la possibilité d'une civilisation des images, aussi bien sonores que visuelles.

Il convient d'évoquer un instant le contexte de l'époque, ce moment d'après guerre, en France, où la transmission radiophonique jouissait d'un crédit d'écoute considérable, dû peut-être au rôle clandestin et prestigieux qui fut le sien pendant la

période de la Résistance (déjà l'occultation acousmatique !). La radio constituait tout naturellement un outil à la fois populaire et culturel, un pôle d'attraction conjuguant tradition et modernité. Le Club d'essai de la Radiodiffusion française, premier laboratoire des médias, marquait cette période, défrichait le terrain vierge, préfigurait l'avenir – actuel et prochain (avec Jacques Copeau, Pierre Schaeffer, Albert Olivier, respectivement fondateurs de l'art radiophonique, de la recherche musicale, de la télévision, pour ne citer que ces trois noms).

Cependant, dans cette préfiguration, l'avant-garde musicale n'occupait qu'une place des plus modestes, que l'artisanat du son allait subvertir en mélangeant sauvagement acoustique et musique, médium et message (et même massage, pour reprendre le mot de Marshall McLuhan). À ce moment, la modernité musicale se préoccupait d'une autre bataille, apparemment sans relation avec celle-ci, et liquidait un problème d'héritage, avec Edgar Varèse et les futuristes d'un côté, les trois Viennois – Schönberg, Berg et Webern – de l'autre.

On sait que ces derniers l'emportèrent cette fois-là et que les années 1950 s'enlevèrent sur l'espoir d'une nouvelle pensée de la musique, surdéterminée, anti-expressive, faite pour déplacer la perception, la construire hors de ses bases faciles. Au point que même le néoclassicisme de Igor Stravinski en fut ébranlé et que celui-ci s'y engagea pour toute la dernière période de sa production.

Cependant, cet espoir, sitôt conçu, ne manqua pas d'engendrer, avec une rare malice dialectique, un ensemble de courants et de contre-courants enchevêtrés. D'une part, la jeune école de Darmstadt propulsait avec intransigeance sur l'orbite planétaire les noms nouveaux de Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen

(cautionnés par Olivier Messiaen), ainsi que Luciano Berio, Luigi Nono, Henri Pousseur, Bruno Maderna, dans la mouvance wébernienne d'un espace constellé de paramètres. D'autre part, John Cage et le mouvement américain des peintres et de la danse (Robert Rauschenberg, Merce Cunningham) introduisaient l'indétermination préméditée, et non moins radicale. Dans le même temps, la technique électroacoustique naissante jetait les bases des musiques concrètes ou électroniques, antagonistes quoique également expérimentales : Pierre Schaeffer, Pierre Henry (parrainés par Messiaen) mais aussi les mêmes Stockhausen, Berio, en passagers clandestins (ou plutôt libérés). Enfin, une pensée des masses et des textures venue de concepts formels, mathématiques, stochastiques, architecturaux s'introduisait par Iannis Xenakis (avec le crédit encore de Messiaen, du chef d'orchestre Hermann Scherchen). À quoi s'ajoutaient, dans une perspective voisine, György Ligeti, Ivo Malec, et certaines musiques concrètes de micro-macro organisation du matériau.

Telles furent les années 1960, mouvementées, instables, dynamiques, les plus affirmatives et les plus contradictoires, les plus riches en promesses et en déceptions, en fausses pistes et en véritables champs d'investigation. Elles fondèrent de façon concrète la possibilité et, en même temps, la nécessité d'une *recherche musicale* venant tardivement, mais à son heure néanmoins, c'est-à-dire au moment où le concours était enfin possible des circonstances culturelles et des moyens techniques, parvenus en matière musicale à un haut degré de potentialité et d'interactivité.

Par recherche musicale, il convient d'entendre – comme dans d'autres domaines où le concept de recherche apparaît : recherche médicale, recherche scientifique – qu'une élucidation en profondeur est tentée avec succès, portant sur les mécanismes réglant la

structure physique des êtres sonores autant que sur les propriétés physiologiques de l'audition et psychologiques de l'écoute musicale dynamique et inventive.

On verra que le point de vue acousmatique – celui qui détermine la perception auditive (acousma) comme point de départ obligé et non plus comme but éventuel dans la relation *sonore-musical* – s'est construit par rapport au contexte qui vient d'être rappelé, qu'il le prend en compte et le dépasse, dégageant selon des conduites non standards un mode de conscience issu des propriétés du monde des formes, auxquelles s'appliquent nos capacités sensorielles et cognitives.

1. Écouter sans voir

Si l'obscurité surgit, on ressent que le monde sonore est d'abord naturellement perçu comme une irruption, une alerte, comme une question posée. Puis, par stabilité, il perd rapidement son caractère d'anomalie pour s'intégrer et concourir à un équilibre normal entre les sensations de l'environnement. Les événements sont reconnus comme une conséquence logique des actions qui surviennent et dont ils constituent le résidu audible, le contrepoint, la réponse acoustique.

À l'inverse, la sollicitation d'écoute peut s'orienter, devenir volontaire et choisir ce qui est à entendre. Elle trouvera alors un commentaire réaliste, figuratif, partiellement compréhensible ou à élucider : à l'exemple du guetteur, de l'auscultation médicale, de l'analyse par sonar... Enfin, la situation peut déboucher sur le cas de l'écoute attentive d'nne organisation sonore intentionnée, symbolique voire musicale, se référant à un apprentissage et à un domaine de valeurs. C'est ce qui arrive avec la parole et le langage,

les messages, tambourinés ou en morse, ou encore les sonneries de la chasse à courre, et, bien sûr, les musiques, fonctionnelles ou savantes.

Cependant, l'événement sonore, comme l'événement visuel, se trouve placé dans nne situation nouvelle par les techniques du xx^{e} siècle qui, en réalisant le mythe du double, autorisent désormais le simulacre de la reproduction.

Éloignant le *présent* de l'écoute, introduisant la *représentation* ainsi que la *répétition*, l'image sonore obtient le statut d'un *signe*, par le fait (significatif) qu'entre la cause (physique) et son effet (phénoménologique) s'interpose une *forme*.

Tel est bien toujours l'acquis d'un stade technologique que de fournir, tant à la pratique qu'à la conscience, le moyen de séparer, d'extraire, de façonner des formes. Cette faculté opératoire fonctionne par l'articulation d'un *espace d'idées* selon un *monde de réalisations*.

Nous voulons montrer que le monde des formes du total sonore, réalisé et concrétisé par son inscription, aménage un espace de concepts, en permet une écoute abstraite par suppression du contexte et, dans le cas de la création musicale, en renouvelle les ressources. Nous remarquons aussi qu'à une telle attitude d'écoute le qualificatif d'*acousmatique* semble bien convenir, tant par sa référence philosophique et herméneutique que par son appréciable utilité pour désigner ce jeu nouveau du son, des images qu'il représente, du sens qu'il porte, dans cette situation maintenant à la fois banale et originale d'écouter sans voir.

Banale et originale. Ici, il convient d'indiquer tout de suite de quelle acousmatique il est question. Le disque, la radio nous

révèlent sans cesse le mode banal de l'acousmatique. À cette écoute, on sait, par une saturation constante d'indices, qu'il ne s'agit que d'une pure commodité de médiation. Certes, le locuteur, l'orchestre sont absents, mais ils existent ou ont existé lors de l'enregistrement, et cela seulement compte, refoulant dans la marge de l'écoute les caractéristiques (acousmatiques) de la prise du son et du montage (pourtant chargés d'intentions), qui se doivent d'être transparents. C'est typiquement le cas du *relais* qui prétend – sans y parvenir d'ailleurs – ne pas intervenir sur le contenu.

De cette situation banalisée se dégage, jusqu'à s'y opposer, le cas fort original de la représentation du monde acousmatique *sui generis*. Toutes les capacités d'une technique qui substitue à l'objet son image y acquièrent alors le statut d'une rhétorique. Montage, extraction, insertion, illustration, grossissement, mais aussi brisure du temps, éclatement des lieux, mais encore mixage, surimpression, métamorphose de contours, mais enfin introduction de la vitesse et de l'espace deviennent moyens et contenus, médium et message.

2. Aconsmatique et aconstiqne

Et tout d'abord d'où vient acousmatique, ce mot rare retrouvé du VI^e^ siècle avant J.-C. et attribué à Pythagore ?

Dans *Musique animée*, une émission du Groupe de musique concrète de 1955, l'écrivain et poète Jérôme Peignot déclarait à propos des vives réflexions terminologiques sur les premières « musiques de bruits » : « Quels mots pourraient désigner cette distance qui sépare les sons de leur origine ? [...] Bruit acousmatique se dit (dans le dictionnaire) d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. Eh bien ! la voilà la définition même de

l'objet sonore, cet élément de base de la musique concrète, musique la plus générale qui soit, de qui...

la terre au ciel était voisine,
[et dont les pieds touchaient à l'empire des morts. »

Quant à Pythagore, on sait que ce philosophe, mathématicien et musicien n'a laissé aucun écrit. On rapporte qu'il imagina un dispositif original d'écoute attentive, en se plaçant derrière un rideau pour enseigner à ses disciples, dans le noir, et dans le silence le plus rigoureux. Acousmatique (du grec *akousma*, perception auditive) est le mot qu'il emploie pour désigner cette situation, ainsi que les disciples eux-mêmes, qui développaient ainsi leur technique de concentration.

Dans son *Traité des objets musicaux*, publié en 1966, Pierre Schaeffer reprend le terme d'acousmatique et le rattache à l'écoute réduite : « Le magnétophone a la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation. »

En 1974, pour nous débarrasser de l'encombrante et disgracieuse « électroacoustique » – inadaptée, de surcroît, à désigner le travail de studio depuis qu'il existe des instruments électroacoustiques de scène (ondes Martenot, guitare électrique, synthétiseurs, processeurs audionumériques en temps réel...) –, nous avons voulu désigner d'un terme approprié une musique qui se tourne, se développe en studio et se projette en salle, comme le cinéma.

Dans le *Larousse de la musique* (édition de 1982), Michel Chion indique que « „Musique acousmatique", „concert acousmatique" sont pour lui [François Bayle] des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions d'écoute et de fabrication de cette

musique „invisible“, née du haut-parleur et où le son enregistré est délié de sa cause initiale ». Ce même auteur rassemble, dans le *Guide des objets sonores* (édition de 1983), les considérations de Pierre Schaeffer sur ce *rétablissement phénoménologique* qui inspire toute la démarche du *Traité des objets musicaux*. Michel Chion écrit notamment ceci, à l'article « La Révélation acousmatique » : « Il faut se garder de mal interpréter la situation acousmatique, en y distinguant par exemple „l'objectif“ – ce qui est derrière la tenture – du „subjectif“ – la réaction de l'auditeur à ces stimuli, dans une réduction physicienne du phénomène. Au contraire, l'acousmatique correspond à un renversement du parcours ; il ne s'agit plus de savoir comment une écoute subjective interprète ou déforme la „réalité“, d'étudier des réactions à des stimuli ; c'est l'écoute elle-même qui devient l'origine du phénomène à étudier. C'est vers le sujet que se retourne la question : „Qu'est-ce que j'entends ? Qu'entends-tu, au juste ?“, en ce sens qu'on lui demande de décrire non pas les références extérieures du son qu'il perçoit, mais sa perception elle-même. Acousmatique et acoustique ne s'opposent donc pas comme objectif et subjectif. L'acousmatique en tant que démarche (et non plus seulement en tant que situation) doit ignorer des mesures et des expériences qui ne s'appliquent qu'à l'objet physique, le „signal“ des acousticiens. Mais sa recherche, tournée vers Ie sujet, ne peut abandonner pour autant sa prétention à une objectivité qui lui soit propre. La question sera, cette fois, de savoir comment retrouver, par confrontation de subjectivités, quelque chose sur quoi il soit possible à plusieurs expérimentateurs de se mettre d'accord. »

Résumons, toujours en nous référant à Michel Chion, les effets de la situation acousmatique :

– Suppression des supports donnés par la vue pour identifier les sources sonores. « Nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte. »

– Dissociation de la vue et de l'ouïe, favorisant l'écoute des formes sonores pour elles-mêmes (donc de l'objet sonore). En effet, si la curiosité des causes subsiste dans I'écoute acousmatique (et peut même être attisée par la situation), la répétition possible du signal enregistré peut « épuiser » cette curiosité et imposer peu à peu l'« objet sonore comme une perception digne d'être écoutée pour elle-même » et dont elle nous révèle la richesse.

– Mise en évidence, par l'écoute répétée d'un même fragment sonore enregistré, des variations de l'écoute. Ces variations ne sont pas le fait d'un « flou » dans Ia perception, mais d'« éclairages particuliers, de directions chaque fois précises et révélant chaque fois un nouvel aspect de l'objet, vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée ».

Cependant, il faut remarquer que Schaeffer n'a pas fait grand emploi du terme d'acousmatique non plus que d'un autre néologisme fort intéressant qu'il suggère dans le *Traité,* celui d'acoulogie. « L'*acoulogie* aurait pour objet l'étude des mécanismes de I'écoute, des propriétés des objets sonores et de leurs potentialités. Tournée vers Ie problème des fonctions musicales des caractères sonores, elle serait à peu près à l'*acoustique* ce que la *phonologie* est à la *phonétique*. »

S'il nous a maintenant paru nécessaire de reprendre le point de vue *acousmatique,* ce n'est pas seulement pour rendre hommage à d'illustres prédécesseurs, c'est aussi pour Ia valeur d'usage du terme

qui s'impose tout à fait lorsque l'évolution de la technique musicale réintroduit l'électroacoustique sous son aspect instrumental.

ÉIectroacoustique et acousmatique s'opposent donc ou se distinguent comme registre de jeu et registre d'écoute, comme faire et entendre, bref, comme fonctions musicales. Extension du domaine instrumental, le potentiel *électroacoustique* fournit de nouvelles sources, de nouveaux modes d'énergie, de jeu, de gestes. Extension du champ perceptif, Ie registre *acousmatique* substitue à la fixité des sources la logique des images, auditives et mentales. La première conception traditionnelle se donne comme code de respecter le temps de la performance, son exploit « à vue », à la limite du « jouable ». La seconde se doit de respecter Ies conditions secrètes, intimes, du mouvement des formes, d'en pousser l'expérience cinématique et spatiale aux limites de « l'écoutable ».

Revenant une dernière fois au *Traité* de Pierre Schaeffer nous relèverons dans sa conclusion une hypothèse risquée que nous adoptons comme un acquis encore étrange de la civilisation des médias, « nous affirmons bien qu'il y a *des* musiques et qu'il ne s'agit pas seulement de différences de *genre* (comme le Iyrique et Ie symphonique) mais sans doute de différences de *nature*. Pour Ies arts qui mobilisent l'oreille, il pourrait y avoir une diversification analogue à celle des arts qui occupent l'espace ».

3. Matériau et image

« Le matériau de Ia musique concrète est Ie son à l'état natif, tel que le fournit la nature, le fixent les machines, le transforment leurs manipulations. » Ces lignes, dues à Serge Moreux, constituaient la préface inaugurale du Premier Concert de Bruits, en mars 1950. D'emblée et d'instinct, tout y était dit, pressenti, des trois stades

caractéristiques : celui du matériau-son « à l'état natif », c'est-à-dire brut, dans « tous ses états » possibles ; celui de son image captée, « fixée » ; et, enfin, celui de ses variations et modifications de forme résultant des « manipulations » possibles seulement à partir des images.

Il n'est pas inutile de revenir sur ce qui fonde ainsi les principes de la musique acousmatique, et dont l'originalité est parfois mal perçue lorsqu'elle se réduit au bric-à-brac des bruits ou à une gestique sonore primitive et anecdotique. C'est le concept spatial de forme qui se révèle avec toutes ses conséquences : l'état du « paysage morphologique » du matériau sonore, son déploiement spatiodynamique, ses réactions aux contraintes, et aussi ses caractéristiques phénoménologiques d'identification et de reconnaissance, de perte et de métamorphose, dans la conscience de l'audition.

Une première approche pour le repérage acousmatique peut s'inspirer des catégories propres aux signes dues au sémiologue américain Charles Sanders Peirce (1839-1914) [*Écrits sur le signe*, 1978] ; celui-ci définit :

– l'icône, où l'objet est dénoté par l'ensemble de ses caractères ;

– l'indice, où un trait caractéristique suffit et renvoie à l'objet ;

– le symbole, dans le sens de figure conventionnelle, mis pour l'objet.

Ces trois natures de signes établissent, toujours selon Peirce, des champs de valeurs graduelles :

– celui des qualités (*qualisignes*), champ instantané de la *priméité* ;

– celui des singularités (*sinsignes*), champ temporeI de Ia *secondéité* ;

– celui des stabilités (*légisignes*), champ intemporel de Ia *tiercéité*.

Une telle « profondeur de champ » se révèle bien, en effet, à l'audition des musiques de sons projetés.

Au premier niveau (immédiat) de « centration » de l'écoute se rattachent Ies séquences à référents identifiables, qu'iIs soient réaIistes (voix, ambiance, paysage sonore, etc.) ou abstraits (morphologie de frottements, d'oscillations, de rebondissements, etc.).

Au deuxième niveau de centration viendront les événements (significatifs) ou transformations à agents décelables : filtrage, synthèse d'un timbre, transposition, etc., ainsi que les marqueurs auxquels recourt intentionnellement « l'écriture » : signe de rupture, changement apparent de plan, personnage, motif, etc.

Du troisième niveau (celui du sens) ressortiront les formes de processus et d'évolutions obéissant à des lois internes, les trames, textures, organisations formelles, développements orientés des moments du discours musical.

Après Peirce, notre inspiration ira puiser chez René Thom, qui d'ailleurs a cité volontiers ce sémiologue du XIXe siècle, précurseur d'une conception qualitative du monde : « Les *phénomènes* qui sont l'objet d'une discipline [...] apparaissent comme des *accidents de*

formes définis dans l'*espace substrat* de la morphologie étudiée. Dans les cas les plus généraux, l'espace substrat est tout simplement l'espace-temps habituel. Mais il convient parfois de considérer comme substrat un *espace* légèrement différent qui est pour ainsi dire déduit de l'espace macroscopique habituel, soit grâce à un *moyen technique* (microscope, télescope, etc.), soit en élaborant un *espace de paramètres* » (*Paraboles et Catastrophes*, 1983).

Définir le phénomène acousmatique comme siège de formes spatiales constituera notre deuxième approche.

Le « spectacle » de l'écoute pure présente ainsi, à la conscience excitée, des zones d'opacité, de transparence, de compacité délimitant des contours, détachant du silence :

– le profil d'une attaque ;

– l'évolution d'une ligne mince, mélodique ;

– le grain, la couleur d'une trame, son harmonicité ;

– le calibre et le site d'une masse ;

– sa dimension en durée, en intensité ;

– le débit, la vitesse d'un flux, d'une granulation ;

– la densité d'un nuage, sa « température » harmonique ;

– la pulsation dans le temps ;

– le mouvement, la continuité cinématique dans l'espace tridimensionnel ;

– etc.

En outre, il est « clair » que, sur « l'écran de contrôle » de l'écoute attentive, les formes sonores se découpent et se développent dans un espace aux « bords flous », creusé par les effets de zoom du grossissement, les jeux du « prisme » électroacoustique, qui ajoutent, aux catégories des morphologies naturelles, celles des dimensions de transformation du son converti en tension électrique, du son à la *vitesse-lumière*.

Les figures qui en résultent exploitent l'*a-visible*, l'*a-corporel*, même et surtout si elles prennent comme point de départ l'empreinte, l'image, à l'échelle habituelle, de la sonorité des corps macroscopiques.

Ces corps absents, virtualisés, un chercheur en « théorie de l'espace » – Paul Virilio – remarque qu'ils constituent « une représentation qui s'étend maintenant au-delà du réel, au-delà des apparences perceptives et des cadres conceptuels traditionnels, au point de ne plus pouvoir valablement distinguer les différences de nature entre les *objets* et les *figures* [...]. En fait, nous serons contraints, sous peu, de procéder à une déchirante révision de nos conceptions figuratives » (*L'Espace critique*, 1984).

L'espace ludique comme l'espace guerrier, que les technologies avancées construisent, « creusent le réel » : radiographies, scanners, images de l'infrarouge, images transmises par les sondes spatiales, modélisation informatique, et de même dans le domaine des sons, réalisation de configurations nouvelles par « extraction de traits » de configurations « réelles ».

On peut s'interroger sur la nature des « formes » psychiques qui permettent à notre appareil sensible de se repérer à une telle

distance de la réalité, où « la perception des faits laisse place à des faits de perception sans précédents » (*ibid.*).

Si les images auditives qui exploitent toutes les échelles techniquement maîtrisables de la représentation – dilatée, accélérée, parcellisée, rebrassée –, si des images si lointaines « accrochent », si elles peuvent, de *saillantes*, devenir *prégnantes* – pour reprendre le concept de René Thom –, il faut bien que la raison en soit non seulement simple, mais qu'elle rencontre une urgence de nos conduites.

Le flux des images de la représentation acousmatique évoque un potentiel : celui des *psyché-formes* de nos images mentales, dont « la matérialité ne peut être mise en doute », selon le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux (*L'Homme neuronal*, 1983). Cette signification perceptive va nous permettre de définir d'autres approches.

4. Perception et signification

« C'est avec Goethe et les *Naturphilosophen* qu'est apparue cette tendance à désigner du terme „archétype" l'image originelle de structures complexes concrétes réalisées dans le monde organique (la patte, l'aile, la feuille, etc.) », écrit René Thom ; et il poursuit : « Je suis tenté d'identifier la structure ternaire de l'embryologie (endoderme, mésoderme, ectoderme), rencontrée plus particulièrement chez les vertébrés, avec la structure ternaire – sujet, verbe, objet – de la phrase transitive, type „le chat mange la souris". L'association objet-proie/ectoderme est justifiée par le fait que l'ectoderme fabrique le tissu nerveux, [...] organe qui pour ainsi dire simule l'état du monde extérieur et *contient*, en tant que *modèles*, les *formes* des proies. »

Il nous a semblé intéressant de montrer, à titre d'exemple que l'archétype de la prédation et de la capture évoqué ici par René Thom permettait de classer par analogie les projections auditives en types de « prégnance » dynamique, selon les trois schèmes formels : capture, fuite et simulation (tabl. 1).

capture	**fuite**	**simulation**
traduction en mode de jeu		
percussion (attaque)	résonance (dissipation)	entretien (itération)
traduction en mode acousmatique		
irruption (gros plan)	disparition (lointain)	interaction (circulation)
traduction en manipulations		
insert (montage)	fondu (mixage)	entretien (mise en boucle)

Projections auditives. *Classement des projections auditives en types de prégnance dynamique.*

Toute vigilance – et l'écoute musicale en est une, singulièrement l'écoute en situation acousmatique – s'établirait ainsi à partir de références archétypes, constituant le dictionnaire des « mots » de notre appareil psychique, ou plus exactement de leurs « racines ».

Copyrighted material

À ce stade, déjà, il est possible de remarquer que bien des musiques ne cherchent en fait qu'à mettre en œuvre, à travers des figures variées, ces modes simples, afin de vérifier comment fonctionne l'étalonnage *perception/signification*.

C'est cet étalonnage qui constituera notre troisième approche (tabl. 2), où nous nous sommes arbitrairement efforcés de représenter par des couples de désinence *ion/ance* l'articulation extérieur/intérieur, l'interface action/effet.

espèces dynamiques	schèmes formels	figures de la réduction perceptive	exemples d'images auditives signifiées		
			simple	complexe simultané	interaction successif/simultané
contour temporel	percussion/résonance	objet	note « attaquée »	accord cloche	accident intégré
contour spatial à deux dimensions	translation/résistance	trame à grain	glissando Flatterzunge	frottement	arrachement
contour spatial à trois dimensions	apparition/croissance (ou décroissance)	profil de masse	note « filée » crescendo decrescendo	orientation liquidation	oscillation pulsation
matière spatiale	progression/constance	accumulation stable	densité nuage	tourbillon harmonique	rotation rebondissement
forme/matière spatio-temporelle	interaction/tendance	accumulation instable	flux chaotique	« pluie »	mouvements combinés irréguliers autonomes

Articulation extérieur-intérieur. *Représentation de l'articulation extérieur-intérieur. Correspondances entre l'espèce, la forme, la figure et l'image.*

On remarquera les deux hypothèses avancées dans cette présentation : celle d'une progression (verticale) des espèces dynamiques par accroissement des dimensions pertinentes dans l'espace-temps habituel, ou dans l'espace-temps déduit de ce dernier par l'extension électroacoustique, celle d'une mise en regard (horizontale) des formes perceptives et des images-cibles évoquées.

Les exemples d'images sont donnés à titre indicatif et dans les limites, vite atteintes, du vocabulaire utilisable.

Une quatrième approche pourrait compléter la précédente en insistant volontairement sur les *figures du champ sémantique* qui nous semblent « induites » dans la genèse et la prolifération des

Copyrighted material

formes sonores produites et perçues en situation acousmatique. Les « relations imaginées » y seront figurées par des *verbes* (tabl. 3), constituant des pôles d'attraction, des formes sous-jacentes. N'oublions jamais que l'ouverture (dépensière) de l'écoute musicale est maintenue par une économie, cadrée par des systèmes de valeurs préexistantes, fonctionnant par transfert, analogie, « barre de mesure » assurant la cohérence et constituant des grilles de savoir.

espèces dynamiques	figures-cibles du champ sémantique	procédés opératoires d'écriture acousmatique
forme temporelle	apparaître, disparaître, déformer, tordre, interrompre, substituer	fermeture, ouverture, fondu/enchaîné, modulation, montage, inversion, mise en boucle
forme spatiale à deux dimensions	tirer, pousser, frotter, glisser	étirement, transposition
forme spatiale à trois dimensions	percer, traverser, tourner, visser	intermodulation, interpolation
matière spatiale	briser, faire craquer, blesser, couper, surgir, jaillir	micromontage, multiplication, réverbération, filtrage, harmonisation
forme/matière spatio-temporelle	appuyer, écraser, pénétrer, envahir, s'enrouler, engloutir	mixage, surimpression, brassage, distribution spatiale

Relations acousmatiques. *Correspondances entre les entités formelles dynamiques, les entités sémantiques et les procédés opératoires.*

La plus forte est la grille du langage, qui se réintroduit dans la fonction musicale sous diverses formes subreptices et d'autant plus prégnantes : solfège, indication des nuances, encadrement qualitatif guidant l'interprétation, écartant les fautes, améliorant la performance, assistant la compréhension, articulant l'espace des idées et le monde des réalisations selon des critères de valeurs « dicibles ». Quant à la grille la plus enfouie, elle se fonde sur l'expérience acoustique de stabilité/instabilité au contact des objets du monde spatio-temporel, et à la suite des actions (verbes, ici encore) que nous pouvons exercer sur eux, avec leurs conséquences sonores « indicibles ».

Copyrighted material

L'expérience radiophonique, fondatrice du champ acousmatique, a développé une grande pratique des surimpressions entre ces différentes grilles de savoir, de même que lorsque le cinéma, devenant sonore, eut à organiser la vraisemblance acoustique de ses images. Et cette approche peut s'enrichir, grâce à Jean Petitot, du concept husserlien d'*état de chose*. Contentons-nous de rappeler que celui-ci s'établit « de la manifestation au sens et non du sens à la manifestation, constituant des *entités formelles objectives*, permettant d'enraciner la pensée du sens (des propositions) dans la structuration perceptive de la réalité ».

Enfin, perception et signification (celles des êtres sonores projetés et de leur organisation musicale postulée) peuvent s'appréhender dans leurs interactions possibles, que le tableau 4 suggère et présente comme une superposition de « trames de conduite », un feuilleté de thèmes de repérage... C'est ce qui constituera, à la manière d'une synthèse, notre dernière et cinquième approche.

espace objectif / espace subjectif	taille	profil	poids	couleur	mouvement
	évolution dynamique	évolution harmonique	rapport des durées	rapport des intensités	occupation de l'espace tridimensionnel
modèles des actions sur les objets	repérage des déterminations				
	(contour des saillances. Qualisigne)				
modèles des réactions du sujet	repérage des indéterminations				
	(fusion des prégnances. Sinsigne)				
codes des savoirs, musique, langage...	repérage des références				
	(mémoire des saillances prégnantes. Légisigne)				
opérations formelles	poser, retarder, influencer, dévoiler				
	(relations voulues, trouvées, obtenues)				
opérations symboliques	inverser, substituer, perdre, retrouver				

Perception et signification. *Interactions possibles entre perception et signification. Rapport entre contenu, fusion, mémoire et relations.*

Si les tableaux 2 et 3 s'efforçaient de faire apparaître les dimensions essentiellement morphologiques des êtres audibles – au risque d'induire l'attention vers une musicalité à dominante « catastrophiste » (instabilité/stabilité/choc/rupture...) auxquelles les

Copyrighted material

œuvres de musique acousmatique seraient structurellement condamnées –, au contraire, le tableau 4 veut y ajouter toutes les catégories formelles qui rendraient le champ libre aux stylistiques les plus diverses et les plus opposées (tonale, expressionniste, sérielle, minimale, narrative, géométrique...).

5. Support-espace

S'il nous a paru nécessaire de développer de telles considérations sur les « contenus acousmatiques », c'est que le très abondant répertoire de ces musiques qui s'est constitué depuis le début des années 1950 reste, sur le plan pratique, d'accès difficile. À titre d'exemple, l'acousmathèque du G.R.M. – Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel, héritier du Groupe de musique concrète et fondateur du genre –, inaugurée en 1993, rassemblait en 2000 plus de 5 000 bandes magnétiques. Mais nous manquons encore du recul suffisant pour qu'apparaissent les grandes lignes, les « standards » qui permettent à un véritable champ de communication de fonctionner, avec sa population active et son « marché » (interprètes, programmateurs, sociétés d'auteurs et d'éditeurs spécialisés, commentateurs, exégètes, relais...). Dans un domaine très proche, le cinéma, la bande dessinée, la photographie ne connaissent leur autonomie que depuis les années 1930. ll faut noter à ce propos que ces arts ont tous en commun avec l'acousmatique de se réaliser en « studio », à l'aide de « techniques » médiatiques, nécessitant l'aménagement de toute une société...

Il existe une autre raison à cet état de préfiguration de l'art acousmatique, qui tient à son origine, évoquée au début. Née de la radio, cette technique, grâce à ce puissant médium, aurait pu

connaître, en effet, un succès facile, si elle s'était contentée du statut d'art appliqué. Plus ambitieuse – par la volonté de certains auteurs –, cette discipline s'est voulue spécifiquement musicale, en s'imposant le préalable d'une recherche fondamentale, instrumentale et perceptive, ouverte, et donc placée dans une situation vassale par rapport aux musiques naturelles. Ce rapport s'atténue avec le temps, l'éloquence des œuvres et le goût des publics, mais surtout avec la fertilité du champ lui-même.

Une théorie de la projection des « sons organisés » (Edgar Varèse) naît progressivement de la pratique nouvelle du concert acousmatique, encore dans son Moyen Âge expérimental. L'émergence, dans l'esprit des compositeurs, d'une conception organisée de l'espace acoustique ne s'est pas encore produite. Le défaut vient de la fixité du studio de production, du manque de flexibilité des moyens de projection en concert, nécessitant nombre de câbles et d'engins lourds, et surtout de la « position dominante » de la salle et de la disposition propre au concert instrumental.

Reste qu'un certain nombre d'expériences marquantes constituent autant de jalons dans la découverte des propriétés du *support-espace* et permettent d'envisager favorablement l'avenir. Il est utile d'en rappeler la genèse et la progression.

1952. Projection spatiale par effet de champ, de Pierre Schaeffer, Pierre Henry et Jacques Poullin. Tenant en main une bobine, l'opérateur, debout sur la scène, effectuait des gestes dans un espace matérialisé par de larges cerceaux croisés. Ces gestes, agissant sur la balance des haut-parleurs, produisaient un mouvement analogique du son dans l'espace de la salle. Ainsi fut « mise en relief » la *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry

lors des premiers concerts de musique concrète à la salle de l'ancien Conservatoire.

1958. Exposition universelle à Bruxelles. Le pavillon Philips, dessiné par Iannis Xenakis, présentait le *Poème électronique* de Varèse précédé de *Concret PH* de Xenakis sur trois voies distribuées sur quinze canaux de quatre cent cinquante haut-parleurs répartis sur les surfaces gauches en voile de béton précontraint.

1967. Exposition universelle à Montréal. *Premier Polytope* de Xenakis.

1967. Concerts-événements de Pierre Henry, notamment le Concert couché au SIGMA 3 de Bordeaux.

1970. Exposition universelle à Osaka. Auditorium sphérique de Karlheinz Stockhausen, matérialisant un projet décrit théoriquement douze ans auparavant.

1973. Premier concert du *Gmebaphone*, par le Groupe de musique expérimentale de Bourges.

1974. Création de l'*Expérience acoustique* de François Bayle à l'Espace Cardin avec l'*Acousmonium*.

1980. Utilisation du système 4X par Pierre Boulez à l'I.R.C.A.M. (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique) dans son œuvre *Répons* pour la projection/transformation du jeu des six solistes. En 1988, la Matrix 32 assurera une répartition programmée des mouvements du son dans l'espace pour cette œuvre.

1984. Leo Kupper propose au festival Ars Electronica de Linz sa coupole hémisphérique disposant de cent quatre canaux de diffusion

pour un programme permanent d'écoute d'œuvres ainsi cinématisées.

1985. Processeur spatial octophonique mis au point par Serge Delaubier.

1986. Premier dispositif de diffusion musicale à accès gestuel assisté par ordinateur : le système Sinfonie proposé par le studio G.R.A.M.E. de Lyon et Pierre Alain Jaffrennou. En évacuant les potentiomètres, il permet de gérer des « figures de diffusion » préparées par le compositeur.

On peut citer enfin quelques œuvres caractéristiques par leur valeur de prototype et leur dispositif mettant en œuvre ou en question l'espace de projection même : *De natura sonorum* de Bernard Parmegiani, 1974 ; *Futuristie* de Pierre Henry, 1975 ; *Sirius* de Karlheinz Stockhausen, 1977 ; *Yo-in* de Jean-Claude Éloy, 1980 ; *Son Vitesse-Lumière,* 1981-1986, ou *Aéroformes* de François Bayle, 1985 ; *Jupiter* de Philippe Manoury, 1988.

6. Aconsmoninm-acousmathèque

Ce qui fait problème, habituellement, dans la situation de la musique acousmatique, c'est son radicalisme, et à travers lui, le plus souvent, sa pauvreté. Une salle de théâtre, une scène nue, un éclairage peu flatteur, quelques haut-parleurs tristement placés dans les coins, une accumulation de matériel technique hétéroclite, telle est la caricature du concert à faible budget monté en hâte durant la journée de relâche chichement consentie, et révélant surtout cette difficulté d'être propre aux démarches expérimentales, autant que la

médiocrité du dialogue entre l'art et la technique. C'est pourtant dans cette aire restreinte que nombre d'œuvres prirent leur essor, pour quelques instants – ce qui n'est pas sans rappeler les débuts difficiles de l'aviation ou du cinéma.

Dans cette boîte à simulacre qu'est une scène de théâtre, il s'agit de réaliser, en grande dimension et de façon simple et convaincante, le déploiement et l'évolution des images acoustiques. Tout est nouveau dans cette expérience, le modèle de l'orchestre n'étant d'aucun secours, sauf peut-être en ce qui concerne le nombre et la disposition des agents sonores. Pour qu'un concert acousmatique ne se réduise pas à l'audition passive et monotone d'une pellicule qui se dévide en coulisse sur un appareil lecteur, mais provoque au contraire une écoute riche en impressions variées, en contrastes de dimensions et de mouvements, d'ombres et de couleurs sonores, il faut tout à la fois :

– un étalement suffisant des registres acoustiques ;

– un nombre minimal de chaînes indépendantes permettant de varier les calibres ;

– un sens de la « stratégie » ou de la mise en scène des événements dynamiques et des couleurs acoustiques ;

– des œuvres, enfin, qui se prêtent, par la logique de leur organisation, à une « interprétation ».

Nous avons osé le mot d'*acousmonium* pour définir la disposition ou le lieu d'un tel spectacle dont nous sommes certains que les décennies futures développeront le fécond répertoire, aussi intarissable que celui des musiques instrumentales de l'acoustique

macromécanique. Nous ne pouvons ici qu'esquisser le cadre d'une théorie de l'acousmonium, d'une *méthode*.

À l'idée reçue de haut-parleur (théoriquement fidèle et surtout neutre), il convient de substituer la notion plus active et plus générale de *projecteur de son*. Cette notion en dégage deux autres, qu'elle libère : celle de radiateur, ou corps de formes diverses (mur, plaques, tuyaux) servant à étaler, faire rayonner, réfléchir ou concentrer l'impact acoustique, et celle de résonateur, volume vibrant associé.

Projecteurs, radiateurs et résonateurs seront organisés et répartis dans la salle, mise en vibration par l'occupation de points stratégiques de l'espace acoustique. Naturellement, les volumes et les matériaux variant d'une salle à l'autre, aucun schéma-type ne peut convenir. Néanmoins, toute salle peut s'analyser en termes de diagonale, de médiane, de plan face-arrière et face-fond, de plan dos-arrière et dos-fond, de lointain ou de proximité, de latéraux, de plafond, de dessous ou de coulisse.

L'organisation et la mise en scène d'un spectacle acousmatique s'établissent à partir de ce découpage dont certaines positions peuvent être plus ou moins démultipliées, adaptées aux lieux. Cependant, il ressort de l'expérience, du contenu des œuvres comme de la réaction des auditoires, que l'équipement de salles appropriées à la projection sonore – des *acousmathèques* – s'avère nécessaire, et rentable.

Diffuseur de musiques acousmatiques, de produits radiophoniques d'art, de « grandes interprétations » instrumentales, de sculptures sonores, de documentaires de courts, moyens et longs métrages, l'*acousmathèque* est appelée à devenir une formule aussi

simple et usuelle que le cinéma : le champ narratif et le lieu d'événements de communication et de poésie audiospatiales.

7. Méthode

Nous voudrions rassembler, pour conclure, les étapes qui caractérisent et définissent le domaine et l'art des sons projetés, en proposant des rudiments d'une méthode.

• Prodnction acousmatique ou Composition, Écriture

Du matériau-son – produit de l'histoire essentiellement éphémère des oscillations irrégulières de la matière plus ou moins surprise, dérangée, caressée ou agressée –, on ne prélève que la forme d'un contour, une empreinte énergétique, dont l'oreille est le guide.

L'instrument n'est donc plus l'objet ni la scène sonore (évacués) mais le moule électroacoustique fidèle ou déformable de leurs formes ou de leurs images.

Les terminaisons sensibles de notre corps (oreilles, doigts) entrent en contact, en conversation, avec les points d'intervention possibles sur le tracé de l'énergie : touches, curseurs, boutons, réglages/déréglages du dispositif convertisseur acoustique-électrique. Le geste humain sur les commandes fait partie de la machine. Le système est ouvert. C'est l'hybride main-machine qui agit (qui s'agite, qui prononce).

Les niveaux physio-psychologiques interviennent dans le cours des décisions, des choix habiles ou fébriles effectués par le couple main-machine. Le plaisir, la nervosité, l'émotion, le caprice, la folie

contrôlée ou non (écoute-action). Mais aussi le raisonnement, l'organisation, l'efficacité, la solution élégante et fructueuse (écoute-opération).

Les actions gestuelles peuvent être guidées, ou même remplacées, par leur profil ou leur équivalent en suite de nombres (un trait est composé de points très rapprochés dont chacun représente une valeur numérable ; la suite des valeurs représente l'analogie de la courbe du geste). L'ordinateur les calcule et assiste la formation du son. Ou, si on le souhaite, sa conception, à partir de modèles.

Par la grande précision des opérations cumulables à haute dose (et rendues ultrarapides grâce aux processeurs en temps réel), des propriétés nouvelles d'évolution des matériaux peuvent être suscitées. Des métamorphoses. On avance vers une musique de plus en plus virtuelle quant aux causes physiques, et de plus en plus proche de modèles imaginaires.

Mais on peut s'approcher aussi davantage des propriétés cachées de notre oreille. Notre appareil d'écoute révèle des aptitudes inconnues, encore dans l'enfance, et capables de progresser en virtuosité. Se libèrent des facultés (en réserve dans notre corps) de sentir, pressentir, deviner, rêver – de pénétrer les lois profondes du monde dont nous sommes issus.

• Projection acousmatique ou Interprétation, Jeu

De la maquette-œuvre préparée sur le ou les supports magnétiques, il s'agira de projeter une image renforcée, agrandie à la dimension d'une salle d'écoute collective. Cet acte public demande un

interprète responsable ; il objective un travail porté jusque-là au maximum du subjectif ; il distribue une activité qui se répartit sur une équipe professionnelle chargée des installations ; il satisfait aux critères d'exigence acoustique ; il impose, à travers ces critères, une conception musicale.

Dans les séances finales de la composition en studio, on était arrivé au mixage-dosage des éléments, sur peu de canaux rassemblés. Dans les séances d'installation et de répétition, on cherchera au contraire à les disperser : deux, quatre, huit canaux de modulation se distribuant sur huit, seize, vingt, trente voies ou plus de projection. On organisera la disposition des projecteurs (haut-parleurs plus ou moins spécialisés), leurs qualités – grave, large, médium, clair, aigu, suraigu –, leurs puissances, leurs calibres, leurs directions – convergente, divergente, directe, réfléchie, indirecte...

Dans chaque partie considérée comme un « écran », on situe un couple qui assure un « centre de phase » en veillant à équilibrer les centres par rapport aux différentes zones dans le public. On organise d'abord un étagement en profondeur sur au moins trois degrés – proche, milieu, lointain – d'écrans de phases, puis un étagement en échelle sur au moins trois degrés dans le calibre des projections : très large, moyen, très fin. On distribue les couples stéréophoniques par paire sur les commandes de la console, dans une disposition main droite/main gauche commode, en prévision du mixage acoustique des plans de phases, et des plans d'échelles. Bien sûr, les nouvelles technologies de mémorisation et d'assistance informatique viennent utilement démultiplier et renforcer la précision des gestes.

Le repérage et la numérotation des séquences en vue d'une « mise en scène » acoustique et musicale doivent prévoir les temps

d'interprétation libre et les positions obligées par les structures de l'œuvre.

On travaille l'enchaînement précis des gestes à l'aide du chronomètre, d'une partition... et de la mémoire.

On aura compris qu'une œuvre de musique acousmatique exige, après la vérification de l'installation du dispositif, autant de répétitions partielles et générales, autant de précision musicale que pour une œuvre d'orchestre.

Comme lire, écrire, compter, il faut encore apprendre à entendre et à voir, écouter et comprendre. Pour compléter notre « deuxième nature », celle qui des choses saisirait les signes.

François BAYLE

Bibliographie

R. BARTHES, *La Chambre claire*, Gallimard-Cahiers du cinéma, Paris, 1980

F. BAYLE, « Musique et expérience », in *Musiques électroacoustiques*, n° 8 de *Musique en jeu*, p. 37, Seuil, Paris, 1972 ; « Écouter et comprendre », in *La Recherche musicale au G.R.M.*, n° 394 de *La Revue musicale*, p. 109, Paris, 1987 ; « L'Odyssée de l'espace », in *L'Espace du son*, n° spécial de *Lien*, p. 23, Ohain, Belgique, 1988

F. BAYLE & M. CHION, *Musique acousmatique. Propositions... positions*, I.N.A.-G.R.M.- Buchet-Chastel, Paris, 1993

J.-P. CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Fayard, Paris, 1983, nouvelle édition Hachette Littératures, coll. Pluriel, Paris, 1994

M. CHION, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet-Chastel, Paris, 1983 ; *La Toile trouée*, Cahiers du cinéma, Paris, 1988 ; « Du son à la chose », in *Analyse musicale*, n° 11, p. 52, Paris, 1988 ; *Musiques, médias et technologies*, Flammarion, coll. Dominos, Paris, 1994 ; *Le Promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Plume, Paris, 1993

G. DELEDALE, *Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris, 1988 ; *Lire*

Peirce aujourd'hui : philosophie, sémiotique, épistémologie, De Boeck, 1990
F. DELALANDE, « Pertinence et analyse perceptive », in *La Recherche musicale au G.R.M.*, n° 394 de *La Revue musicale*, p. 158, 1987
D. DUFOUR & J.-C. THOMAS dir., *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, Buchet-Chastel, Paris, 1999
L. MARCHETTI, *La Musique concrète de Michel Chion : suivi d'un entretien de Michel Chion avec Christian Zanési*, préf. F. Bayle, Metamkine, Rives, 1998
S. MCADAM, « L'Image auditive », in *I.R.C.A.M.*, n° 37 de *Rapports de recherche*, Paris, 1987
S. MCADAM & I. DELIÈGE, *La Musique et les sciences cognitives*, Mardaga, Liège, 1989
B. MANDELBROT, *Les Objets fractals*, Flammarion, Paris, 1975, nouvelle édition 1995
J. PETITOT, « Structure », in *Documents*, E.H.E.S.S., n° spécial, p. 1, C.N.R.S., Paris, 1983 ; *Morphogenèse du sens*, P.U.F., Paris, 1985
C.-S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978
J.-C. RISSET, « Perception, environnement, musique », in *InHarmoniques*, n° 3, p. 10, 1988
M. ROBERT, *Ivo Malec et son studio instrumental*, préf. D. Dufour, L'Harmattan, 2005
P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966, nouvelle édition 1998 ; *De la musique concrète à la musique même*, préf. Henri Dutilleux, introd. S. Brunet, postface S. Dallet, Mémoire du livre, Paris, 2002
R. THOM, *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, 1983, nouvelle édition 1998 ; *Esquisse d'une sémiophysique*, Interédition, Paris, 1988
H. VINET & F. DELALANDE dir., *Interfaces homme-machine et création musicale*, Hermès, Paris, 1999
P. VIRILIO, *L'Espace critique*, Bourgois, Paris, 1984, nouvelle édition 1998.

ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

Introduction

L'acoustique architecturale s'intéresse aux problèmes acoustiques posés par l'art du bâtiment.

Elle traite en particulier des problèmes concernant la protection des locaux contre les bruits et les vibrations, et des conditions optimales d'émission et de réception des ondes sonores dans un local.

1. Propagation des bruits extérieurs

On peut distinguer trois sortes de bruits extérieurs, et d'abord la *transmission par les ouvertures.*

La propagation dépend des dimensions des ouvertures. Pour les grandes ouvertures, portes, fenêtres, gaines de ventilation, etc., l'énergie transmise est proportionnelle à la surface de l'ouverture. Au point de vue physique, le niveau sonore en décibels (dB) augmente comme le logarithme de la surface de l'ouverture. Au point de vue subjectif, comme la décroissance du niveau de sensation est d'autant plus rapide que le niveau physiologique est plus faible, on obtient une meilleure protection contre les bruits de niveaux moyens que contre les bruits de niveaux élevés.

Pour les petites ouvertures, il se produit un phénomène de diffraction dont les conséquences sont les suivantes : les sons graves (de grande longueur d'onde) sont beaucoup plus mal transmis que les sons aigus (de petite longueur d'onde). La transmission est plus faible pour un grand nombre de petites ouvertures que pour une grande ouverture de surface équivalente. Il est ainsi préférable de ménager cent ouvertures de 1 mm^2 qu'une seule ouverture de 1 cm^2.

Aux fréquences moyennes, le niveau de sensation diminue lentement avec la surface de l'ouverture. Aux fréquences basses et aux fréquences élevées, le niveau de sensation décroît très vite avec la surface de l'ouverture.

Il existe également une *transmission par effet de paroi.* La paroi (cloison, mur, etc.) constitue un système oscillant dont la masse est prépondérante. Soumise à une force extérieure F sin ωt (supposée sinusoïdale, par simplification), l'équation du mouvement :

$$m\, d^2x/dt^2 = \mathbf{F} \sin \omega t$$

permet de calculer l'amplitude a, prise par la paroi, soit :

$$a = \frac{\mathbf{F}}{m\,\omega^2}$$

L'amplitude décroît avec la masse et comme le carré de la fréquence. Le mouvement de la paroi devient insignifiant quand la fréquence est élevée, les sons graves sont mieux transmis que les sons aigus.

Pratiquement, l'affaiblissement de transmission est proportionnel au logarithme de la masse m, il faut donc une masse importante pour obtenir un bon affaiblissement ; on peut réduire le niveau de bruit initial par une première paroi et diminuer la transmission par

une seconde paroi. Comme les affaiblissements s'ajoutent, l'intérêt de la double paroi est évident. Une double paroi est constituée par deux cloisons séparées par une lame d'air qui assure le couplage entre les deux systèmes oscillants. Pour que le couplage reste lâche, il faut une lame d'air suffisamment épaisse afin d'assurer un déphasage net entre les deux parois ; en pratique, il convient de respecter une distance représentant l'épaisseur de la lame d'air telle que $d \geq \lambda/4$. Enfin il est préférable d'utiliser des parois de structures et d'épaisseurs différentes, de façon à éviter les phénomènes de résonance.

Il existe enfin une *transmission par conduction.* Il s'agit d'un mode de transmission des bruits par des ébranlements mécaniques causés aux parois ou aux liens solides en contact avec le local où se trouve la source et les autres locaux. Ces ébranlements sont généralement des chocs ou des bruits d'impact.

En particulier, certains milieux canalisent l'énergie ; tel est le cas des tuyauteries qui constituent des guides d'ondes transportant et conservant l'énergie reçue. L'énergie ainsi transportée est rayonnée dans le local de réception. Le rayonnement dépend de la surface rayonnante, il est important pour les radiateurs de chauffage. De même les éléments d'ossature en béton armé constituent des guides des bruits de chocs ou d'impact.

Les solutions utilisées pour éviter ces transmissions de bruit sont diverses :

– mettre les canalisations hors de portée des chocs extérieurs ;

– pratiquer des coupures telles que manchon en plomb dans une canalisation d'eau en cuivre, coupures de plomb dans une ossature en béton, etc.

2. Acoustique interne

• Généralités

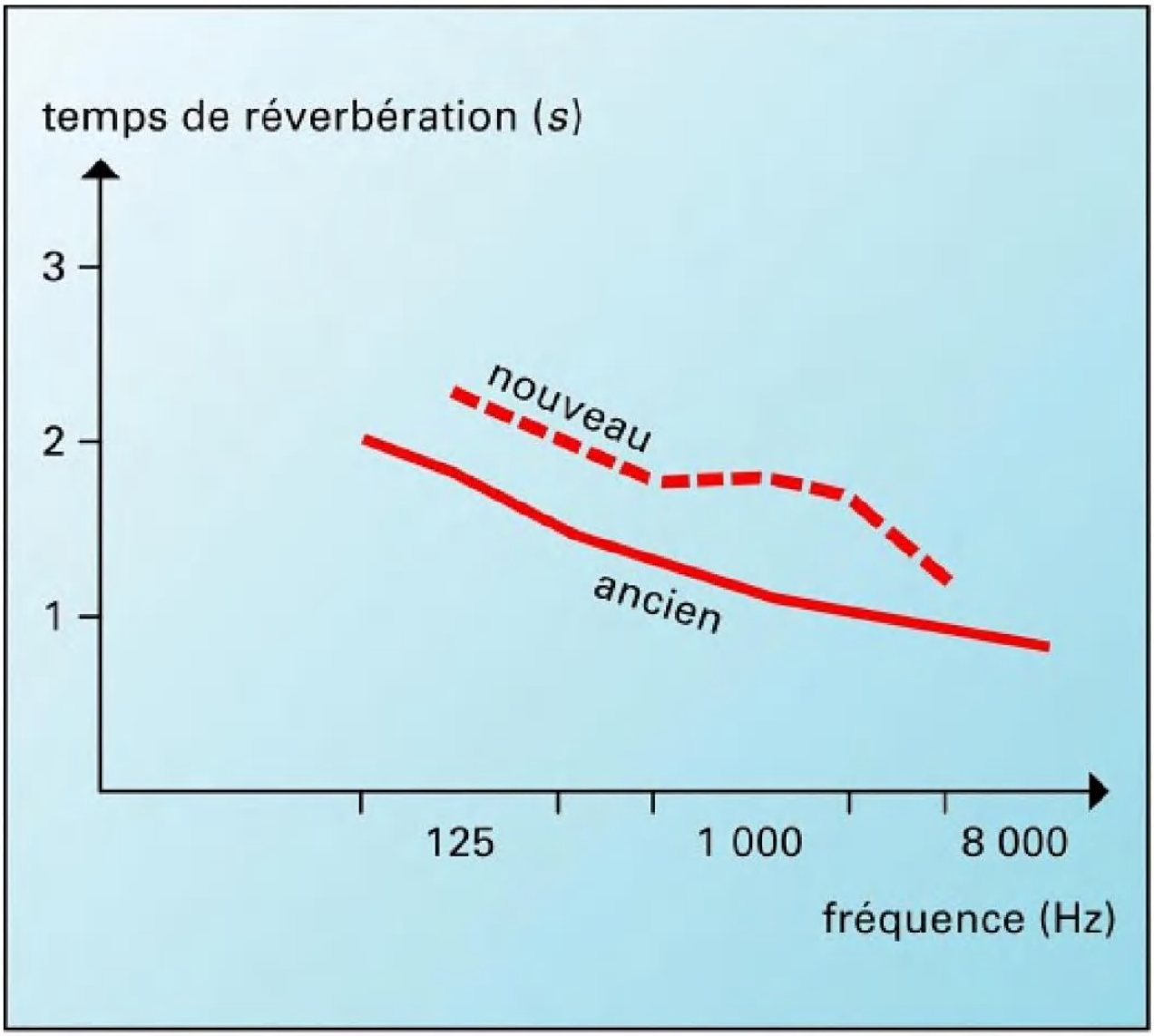
Les salles d'écoute, les studios d'enregistrement, les locaux d'habitation doivent posséder un certain nombre de caractéristiques acoustiques.

L'acoustique interne définit les qualités souhaitables et propose les corrections parfois nécessaires. Wallace Clement Sabine a étudié ces problèmes et a reconnu qu'une des caractéristiques essentielles des salles était le temps de réverbération. Il a appelé temps de réverbération, le temps T qui s'écoule entre le moment où la source cesse d'émettre et le moment où l'intensité acoustique moyenne du son dans la salle a décru jusqu'au millionième de sa valeur initiale, ce qui représente un affaiblissement de 60 dB.

Première loi de Sabine : « La courbe d'établissement d'un son et sa courbe d'affaiblissement ont une allure approximativement exponentielle. »

La décroissance du niveau sonore est exponentielle si la salle est de forme régulière et si l'absorption est uniforme.

Seconde loi de Sabine : « Le temps de réverbération T_R est quasiment indépendant de la position de la source et de la position d'écoute. » La réverbération est utile puisqu'elle contribue à renforcer l'intensité acoustique dans les salles. Elle est nuisible parce qu'elle produit un « effet de masque » des sons successifs.



Acoustique architecturale. *Courbe de temps de réverbération en fonction de la fréquence pour l'ancien et le nouveau Metropolitan Opera de New York.*

Il y a donc à trouver un compromis et un temps de réverbération optimal. Le temps de réverbération doit être adapté aux conditions d'utilisation de la salle. Pratiquement, il peut être calculé en fonction du volume (en m^3) par la relation :

$T_R = KV^{1/3}$, V étant le volume de la salle, K un coefficient qui varie de 0,075 pour une salle de conférence à 0,09 pour une salle de concert, et atteint 0,1 pour un édifice religieux. L'écho se manifeste quand l'oreille perçoit deux ou plusieurs sons distincts à partir de l'émission d'un son. Ce phénomène est dû à la réflexion des ondes

Copyrighted material

acoustiques sur les parois de la salle. Entre deux parois lisses et parallèles, les ondes sonores se réfléchissent un grand nombre de fois sans affaiblissement notable.

Les ondes acoustiques interfèrent selon leur déphasage, et, pour certaines fréquences, il en résulte une annulation ou une atténuation considérable. D'autres fréquences arrivent en phase, ce qui conduit à un renforcement.

Lorsque le son émis est bref, ces variations donnent l'impression d'une série d'échos très rapprochés, c'est le *flutter echo*. Tout phénomène d'écho doit être proscrit. Pour cela il faut éviter les grandes surfaces lisses et parallèles. Le traitement absorbant d'au moins une des surfaces permet de résoudre le problème.

• Matériaux absorbants

La détermination du temps de réverbération d'une salle exige la connaissance du coefficient a d'absorption des matériaux de revêtement intérieur des parois. On définit ainsi le rapport de l'énergie absorbée à l'énergie incidente.

Une des méthodes classiques, utilisée pour la mesure du coefficient a, consiste à introduire une certaine surface S_1 du matériau absorbant dans une chambre réverbérante de surface réfléchissante S et ayant, avant l'introduction du matériau, un temps de réverbération :

$$T_0 = \frac{0{,}16\,V}{S a_0}$$

a_0 désignant le coefficient d'absorption des parois réfléchissantes.

Après introduction du matériau, on relève un temps de réverbération :

$$T_1 = \frac{0{,}16\,V}{(S - S_1)a_0 + S_1 a}$$

d'où a en éliminant a_0 des deux équations.

On peut distinguer plusieurs types de matériaux absorbants. D'abord les matériaux poreux (étoffes, tapis, feutres, laine de verre, panneaux de fibres végétales ou minérales, plâtres acoustiques). Dans ces matériaux, l'énergie sonore est dissipée par viscosité. L'énergie absorbée étant d'autant plus grande que l'énergie réfléchie à la surface est faible, il faut que les impédances des milieux air et matériau soient adaptées. Dans ces matériaux, le taux d'absorption croît avec la fréquence : très faible pour les basses fréquences, il devient important pour les fréquences élevées.

Un autre type d'absorbant est constitué par les membranes vibrantes. On retrouve ici l'effet de paroi, les membranes sont des absorbants pour les fréquences basses.

Enfin, le dernier type d'absorbant est le résonateur. Un résonateur acoustique est équivalent à un système mécanique masse-ressort. Le résonateur acoustique est un solide creux, muni d'un goulot. La masse d'air contenue dans le goulot est mise en mouvement, il se produit un amortissement, une fraction de l'énergie est dissipée par frottement sur les parois du goulot, et par viscosité dans un matériau poreux placé à l'intérieur du résonateur.

Une des formes les plus usuelles de résonateurs absorbants est celle des panneaux perforés. On peut également réaliser des

panneaux à fentes indéfinies ou à fentes courtes.

Tous ces systèmes sont plus ou moins sélectifs. Pour obtenir une absorption égale en fonction de la fréquence, on utilise des résonateurs de caractéristiques différentes, montés en série ou en parallèle.

André DIDIER

• Acoustique des salles

L'acoustique des salles est un domaine d'activité où concourent la science, l'art, l'architecture et la psychologie. C'est le champ d'étude de prédilection de l'interaction entre l'homme et son environnement sonore.

Dès la plus lointaine antiquité, les esprits curieux ont porté leur attention sur les phénomènes de réflexion, simples ou multiples, et sur les phénomènes de réverbération. Des exemples datant de l'âge de pierre ou de lointaines civilisations sont arrivés jusqu'à nous. C'est ainsi que le concept classique de théâtre est apparu avec l'essor de la civilisation grecque. Les amphithéâtres, tel celui d'Épidaure, sont marqués par une géométrie à caractère circulaire ou elliptique. Cette disposition permet de regrouper au mieux les spectateurs autour de la scène et d'assurer une distribution sonore optimale. Les amphithéâtres romains procèdent au départ du même principe, bien que leur architecture soit beaucoup plus élaborée. L'adjonction de surfaces réfléchissantes à proximité des locuteurs, comme au théâtre d'Orange, permet un niveau d'écoute plus confortable et favorise un certain « effet d'espace ». Également conçus suivant une géométrie à caractère semi-circulaire, mais de dimensions plus réduites, les odéons étaient spécialement destinés à

l'art musical. Ils témoignent de la sensibilité des Anciens aux exigences de la musique, distinctes de celles de la parole.

Un millénaire est passé avant que de nouvelles conceptions n'apparaissent ; la Renaissance italienne a marqué l'évolution des théâtres par la fermeture complète du lieu d'écoute, tout en conservant au début la forme de la scène et des gradins de l'Antiquité. Pour la première fois dans l'histoire des théâtres, le son subit de multiples réflexions qui donnent naissance à un processus régulier de réverbération. Ce processus qui prolonge les sons directs et les premières réflexions est très sensible à la présence des spectateurs et rend de ce fait variable la qualité acoustique du local. À cette époque, rien ne séparait les acteurs (chanteurs et danseurs) de l'orchestre accompagnateur. La création de l'art de l'opéra au XVII^{e} siècle s'accompagna de l'agrandissement de l'ensemble instrumental, qui atteignit progressivement les dimensions d'un orchestre. L'avènement du théâtre lyrique fit de la sorte retirer l'orchestre de la scène pour l'installer dans une fosse.

Au fil des ans, artistes, auditeurs et maîtres d'œuvre ont commencé à appréhender les multiples facteurs qui gouvernent la qualité acoustique d'un auditorium. De nombreuses salles construites dans le monde entier depuis trois siècles témoignent d'une recherche de l'esthétique sonore conjuguée aux soucis d'une harmonie architecturale. Sans qu'ils soient toujours exprimés clairement, les critères de qualité musicale s'affinent : l'équilibre sonore entre le chant issu de la scène et son accompagnement orchestral, l'optimalisation de la réverbération en fonction de la finalité du local, de la hauteur du son et des types de musique, la distribution spatiale de l'énergie, la diffusion et l'impression d'« espace sonore » et toutes sensations liées aux paramètres

psychologiques, aux époques et aux civilisations sont autant de notions auxquelles les initiés sont sensibles.

Mais les ouvrages qui ont marqué leur époque et qui restent très appréciés sont entourés d'un flot de réalisations de qualités acoustiques médiocres. Ce n'est qu'à la veille du xx^{e} siècle que fut entreprise la première analyse scientifique des champs acoustiques dans les espaces clos. Le travail de systématisation rigoureux et méthodique engagé à cette époque a été poursuivi jusqu'à nos jours. On peut distinguer trois périodes dans l'évolution de l'acoustique architecturale depuis 1900, chacune d'elles s'étendant environ sur vingt-cinq ans.

Le premier quart du xx^{e} siècle débuta avec la quantification de la notion de réverbération. Wallace-Clément Sabine, tout en restant sensible aux multiples aspects de la qualité acoustique que nous connaissons aujourd'hui, fit porter ses efforts sur la notion essentielle de durée de réverbération, définie de façon qualitative au début comme le temps qui sépare l'extinction d'une source sonore de la disparition complète du son dans la salle, et la relia à la géométrie et à la nature des parois (cf. *supra*, *Acoustique interne*, Généralités). Cette quantité, liée à la qualité d'écoute, amena son auteur à proposer quelques idées relatives à la réverbération optimale en fonction du type d'activité qui doit prendre place dans la salle. Les quelques études statistiques simples (qui constituaient une approche de la compréhension des phénomènes) et les méthodes de tracés de rayons acoustiques (qui permettaient d'appréhender la distribution de l'énergie sonore dans les salles et ainsi d'éviter l'existence de zones de focalisation, d'ombres acoustiques ou d'échos multiples), ajoutées aux connaissances acquises sur la réverbération, laissaient l'impression dans les années

1925 d'une certaine simplicité des problèmes de l'acoustique des salles.

Par la suite, on a montré l'extrême complexité des problèmes, et les spécialistes semblaient un peu embarrassés. Publiée à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, la théorie ondulatoire qui permet de calculer les caractéristiques physiques du champ sonore soit en régime stationnaire, soit en régime transitoire, dans des milieux à géométrie simple et à faible absorption, prévoit des séries de modes de résonances qui sont préjudiciables à l'uniformité du champ dans la salle, tant en fonction du point considéré qu'en fonction de la hauteur des sons qui y sont produits. Le comportement acoustique de la salle est d'autant moins favorable que les fréquences de résonances sont séparées les unes des autres. Dans le cas d'un volume parallélépipédique rectangle délimité par des parois parfaitement réfléchissantes, les fréquences propres sont données par la relation particulièrement simple suivante :

$$\nu_n^2 = \left(\frac{n_x C}{2l_x}\right)^2 + \left(\frac{n_y C}{2l_y}\right)^2 + \left(\frac{n_z C}{2l_z}\right)^2,$$

où C désigne la célérité du son, n_x, n_y et n_z des nombres entiers positifs ou nuls, l_x, l_y et l_z les dimensions du volume. Bien que quantitativement inutilisable dans les milieux à géométrie plus complexe ou à frontières dont les propriétés acoustiques ne sont pas simples, la théorie ondulatoire a permis d'appréhender nombre de phénomènes subtils, mais, corrélativement, n'a fait qu'accroître la perplexité des acousticiens responsables de la réalisation des salles. Parallèlement, les investigations profondes de la psychophysique des problèmes ont encore augmenté le malaise des spécialistes.

Or c'est à cette époque qu'apparurent de nouveaux besoins liés au développement de l'électroacoustique. Pour la première fois, les acousticiens furent confrontés à la réalisation de studios pour l'enregistrement et de salles polyvalentes (salles prévues pour la parole et la musique en tous genres) munis de systèmes d'amplification électro-acoustique. Le troisième quart de siècle a permis, d'une certaine manière, de débloquer la situation des années cinquante.

Depuis plusieurs décennies, les progrès de la technique ont permis de dépasser les études purement théoriques et analytiques. La métrologie acoustique s'est affinée et a autorisé des études prévisionnelles de salles sur maquettes, limitant considérablement les risques d'erreurs difficiles à résorber a posteriori. L'utilisation des ordinateurs a ouvert la voie à des techniques de simulations jusqu'alors totalement irréalisables et a permis le traitement numérique des problèmes théoriques restés en suspens ; il a finalement fourni dans la pratique une assistance à tous points de vue efficace.

La sophistication des techniques, la puissance des ordinateurs, le raffinement des théories et des modèles ouvrent la porte à de nouveaux espoirs, dans le domaine de l'acoustique des salles comme dans beaucoup d'autres ; l'absorption et la réverbération « actives », créées par des systèmes électroacoustiques complexes et non plus par des matériaux ou des systèmes acoustiques passifs en sont des exemples. Par ailleurs, la subtilité des liens qui se tissent entre l'acoustique architecturale et les disciplines voisines (génie architectural, musique, arts visuels, parole, psychologie...) en font un domaine d'étude dont l'étendue reste très vaste et qu'il est commode de répertorier en quatre grands chapitres : la théorie

ondulatoire, les modèles statistiques, les méthodes géométriques et la psycho-acoustique.

Michel BRUNEAU

Bibliographie

F. CANAC, *L'Acoustique des théâtres antiques, ses enseignements,* C.N.R.S., Paris, 1967
L. CREMER & H. A. MULLER, *Principles and Applications of Room Acoustics* (trad. de l'allemand T. J. Schultz), Applied Science Publ., Londres, 1982
G. DRACOULIS, *Acoustique architecturale et industrielle,* P.Y.C., Paris, 1988
V. L. JORDAN, *Acoustical Design of Concert Halls and Theatres,* Elsevier, 1980
H. KUTTRUFF, *Room Acoustics, ibid.,* 1979
R. LAMORAL, *Acoustique et architecture,* Masson, Paris, 1975
R. MACKENZIE dir., *Auditorium Acoustics,* Elsevier, 1975
J. PUJOLLE, *La Pratique de l'isolation acoustique,* Le Moniteur, 1978.

AIR

Introduction

Dans le langage commun, on a pris l'habitude de désigner par le mot « air » la musique destinée à être chantée. On oppose ainsi, dans la chanson, l'air aux paroles. Par extension, on en est arrivé à employer le mot « air » dans le cas de toute mélodie suffisamment connue pour être immédiatement identifiée par l'auditeur. On parle donc indifféremment de l'air de Marguerite (dans *Faust* de Gounod), de l'air de Don Carlos (dans *Don Carlos* de Verdi), de l'air d'une chanson, et même de l'air d'une œuvre instrumentale complexe, comme l'air d'une symphonie de Brahms. Il semble donc que l'on ait tendance à retenir seulement de la signification du mot « air » un aspect plus psychologique que musical, à savoir ce qui est perçu comme mélodiquement facile, et peut s'inscrire sans effort dans la mémoire.

Une première restriction au sens du mot « air » nous conduit à l'envisager dans le cas seulement où la mélodie qu'il désigne est spécialement conçue pour être adaptée à des paroles. C'est ainsi que l'on parle de l'air d'une chanson ou d'un air d'opéra. En ce qui concerne l'air d'opéra, il s'agit le plus souvent de parties ayant une construction musicale propre, et destinées à être liées entre elles par les récitatifs. Cette construction musicale propre leur donne la faculté d'être chantées séparément, comme parties d'un concert. On a donc écrit des airs spécialement destinés au concert.

Ceux-ci sont devenus, depuis la fin du XVIe siècle, des pièces chantées à une ou plusieurs voix et exécutées avec un accompagnement instrumental. On les trouve sous cette forme en France – ce sont les *airs de cour* – pendant presque tout le XVIIe siècle. À partir de cette époque, I'air de concert devient une œuvre d'une certaine étendue, chantée à une seule voix accompagnée par l'orchestre. Au concert comme à l'opéra, l'air tend alors vers une forme musicaIe plus stricte. C'est ainsi que l'*aria da capo* obéit à des règIes de composition codifiées.

Mais les airs peuvent aussi être purement instrumentaux. Dans les suites ou partitas, qui font partie de I'abondante littérature de concert fleurissant au XVIIe siècle, le mot « air » (ou « aria ») désigne les parties musicales qui ne sont pas des danses. Il s'agit donc de sortes d'intermèdes conçus, le plus souvent, à partir d'une mélodie continue.

En tant que forme musicale, l'air atteint sa perfection au XVIIIe siècle pour s'éteindre ensuite progressivement. L'évolution de l'opéra fait disparaître le découpage en récitatifs et airs. ParalIèIement, l'air de concert est abandonné peu à peu, car on estime qu'il ne peut supporter d'être privé de références dramatiques.

• L'air dans l'opéra, la cantate et l'oratorio

Dans ces formes d'expression musicale, l'air est une partie destinée à mettre le chanteur en vaIeur ; la priorité y est donc accordée à la méIodie. On peut donc distinguer les ensembles (chœurs, duos, trios, etc.), les récitatifs et les airs. Par opposition au récitatif, l'air représente un arrêt momentané du déroulement dramatique, propre à

permettre un épanchement lyrique. Mais, dès la seconde partie du XVIIe siècle, la virtuosité des chanteurs étant devenue très grande et les auditeurs s'étant habitués à préférer Ia manifestation de cette virtuosité à l'expression purement musicale, Ies airs d'opéra prirent une apparence beaucoup plus formelle que lyrique. C'est à la suite de cette évolution que l'on vit l'air se séparer de l'opéra pour apparaître au concert. Sommairement, il présente alors la structure suivante : d'abord une ritournelle instrumentale dans Iaquelle, selon les cas, apparaît ou non un thème ; puis, l'air proprement dit, toujours construit à partir d'un traitement thématique et possédant parfois une reprise (*aria da capo*) ; enfin, une reprise de la ritournelle ou une coda. Il arrivait parfois que, pendant un récitatif, on fît intervenir une courte partie mélodique, sorte d'air en miniature, sous Ie nom d'*arioso*. Mais l'*arioso* est toujours beaucoup trop court pour qu'y figure un travail thématique.

À partir du XIXe siècle, I'opéra tend à devenir un drame musical plutôt qu'une action entrecoupée de moments lyriques. En même temps que le récitatif se fait plus complexe, l'air s'en différencie de moins en moins, et perd son caractère de structure musicale autonome. La transformation est complètement achevée avec le drame wagnérien et sa « mélodie infinie » (*unendliche Melodie*). Les airs, tels que nous venons de les évoquer, n'apparaissent plus alors que dans des œuvres où le compositeur se réfère à des formes antérieures, soit par fidélité à ces formes, soit par désir de les évoquer ou de les pasticher (*Mavra* de Stravinski par exemple). Presque tous Ies opéras connus contenant des airs, il est pratiquement impossible de choisir les plus célèbres tant leur nombre défie l'énumération. Signalons d'ailleurs que, par abus de langage, on continue quelquefois à parler d'un air alors qu'il s'agit plus exactement d'une scène ou d'un fragment de scène d'un drame musical. Ainsi, il arrive que l'on dise « l'air de Tristan » du

deuxième acte de *Tristan et Isolde* de Wagner, alors qu'un tel passage ne possède pas les caractères essentiels de l'air, le principal de ces caractères étant de pouvoir constituer un tout musical cohérent, une sorte d'œuvre aux dimensions réduites, intégrée dans l'œuvre principale. C'est cette aptitude à être à lui seul une forme complète qui permet à l'air d'opéra de passer au concert. Il y rejoint alors l'air dit « de concert », qui lui est cependant légèrement antérieur sous la forme de l'air de cour.

• Airs de cour et de concert

L'air de cour

Ce terme n'a guère été employé qu'en France et pour désigner, à partir de la seconde moitié du XVIe siècle, toutes sortes de pièces chantées, à l'exclusion, toutefois, de celles qui étaient strictement destinées à l'église, à la prière, et des chansons à boire, sans doute jugées trop vulgaires. L'air de cour devait, en effet, avoir un aspect galant et mondain (d'où son nom). Cependant, des pièces de caractère populaire furent fréquemment ennoblies par des musiciens « de cour » et ainsi élevées à la dignité d'airs, à l'exception de celles qui étaient destinées à la danse. Nous voyons là un trait commun à l'air chanté et à l'air purement instrumental. Au fur et à mesure que le genre perd de sa rigueur, apparaissent, paradoxalement, des airs dits « à danser », ce qui, en soi, semble être un contresens. L'air de cour connut une période très florissante dans la première moitié du XVIIe siècle avec des compositeurs comme Pierre Guédron, Antoine Boesset ou Étienne Moulinié. Vers la fin du même siècle, le terme tombe en désuétude. Mais, simultanément, l'air d'opéra prend une importance plus grande. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'air de cour disparaît au moment où les opéras de Lully occupent une place prédominante dans la vie musicale. Il est alors progressivement

remplacé par l'air dit « sérieux », ainsi nommé par opposition à l'air dit « à boire », car les chansons à boire se trouvent, elles aussi, promues à un rang musical élevé. Cette transformation de l'air de cour est très rapide et semble même brutale lorsqu'on atteint l'année 1660. Ainsi, chez le même éditeur (Ballard, à Paris), voit-on la publication d'un recueil et d'une collection dont les titres respectifs sont significatifs. Le recueil s'appelle *Airs de différents auteurs* et est publié à partir de 1658 en trente-huit livraisons. De toute évidence, il s'agit d'airs de cour, le plus généralement écrits pour deux voix. La collection, dont la publication commence en 1662 et se poursuit au-delà de 1700, est intitulée *Airs sérieux et à boire*. Les airs qui y figurent sont d'allure beaucoup plus disparate et montrent la dégénérescence qui annonce la disparition de l'air de cour en tant que genre. À partir de la fin du XVI^e^ siècle, tout particulièrement en Italie et sous l'influence de Vincentio Galilei, on commença à accorder la préférence à la mélodie accompagnée sur le contrepoint polyphonique. Presque simultanément, à l'initiative, pense-t-on, d'un certain Viadana, apparut une technique d'écriture musicale dite « basse chiffrée » (ou basse continue). Cette technique, excluant l'usage des mélodies simultanées et privilégiant la mélodie unique posée sur des accords écrits de manière presque sténographique, ne pouvait que contribuer à l'épanouissement d'une musique fondée sur la mélodie seule, soutenue par des accords simplement frappés.

On peut sans doute imaginer que l'air de cour et les airs des premiers opéras ont été les racines communes de ce qui, au XVIII^e^ siècle, devient l'air de concert.

L'air de concert

D'après Hugo Riemann, ce serait Alessandro Scarlatti qui aurait, en 1693, dans son opéra *Teodora Augusta*, introduit le premier de

véritables airs (*aria da capo*) dans lesquels le travail de composition tendait à un juste équilibre entre la variété et l'unité. Mais, dans l'air de cour, déjà, certaines mélodies assez simples avaient été volontairement enjolivées ou compliquées pour mettre en valeur l'habileté, et même la virtuosité des chanteurs. De tels airs, destinés avant tout à être brillants, existent donc avant *Teodora Augusta*. Ils sont ce que l'on a appelé, en France, des « airs à fioritures » (la mélodie en est très ornée) et, en Italie, des « airs de bravoure » (autrement dit, de virtuosité). En réalité, l'*aria da capo* naît en même temps que la forme musicale dite A-B-A. Celle-ci peut être brièvement décrite : une première partie expose le thème et le développe, généralement assez sommairement, ou, en tout cas, de telle sorte que sa physionomie puisse être, ensuite, facilement reconnue par l'auditeur (A) ; puis, une deuxième partie, plus ornée, d'un style plus neutre, introduit un élément de diversion et joue en quelque sorte un rôle de transition (B) préparant à la reprise de la première (A) ; cette dernière partie est alors dotée de variations suffisamment évidentes pour amener la conclusion tout en mettant en valeur la virtuosité de l'interprète, et suffisamment sages pour que le thème initial soit clairement reconnu. La construction musicale de l'*aria da capo* a été (et est encore) utilisée, non seulement pour des airs chantés, mais pour toutes sortes de compositions musicales, notamment pour les mouvements lents des suites ou de certaines symphonies. Mais, de même que nous voyons la forme A-B-A de l'air s'appliquer à des compositions purement instrumentales, de même voyons-nous des formes instrumentales comme celles du rondo, de l'allégro, s'appliquer à l'air. L'air d'opéra ne peut d'ailleurs devenir air de concert que s'il présente une structure musicale qui, pour l'auditeur, peut être considérée comme complète (structure close).

Une fois extrait de l'opéra, l'air de concert devient une composition musicale autonome et a donc tendance à prendre des formes très variées. Il arrive alors qu'on le confonde avec d'autres compositions dans lesquelles la voix humaine joue un rôle important. Il est ainsi nécessaire de définir les principales caractéristiques de l'air de concert : ses dimensions sont importantes par rapport à des formes comme la mélodie ou le lied ; il est généralement doté d'un accompagnement orchestral ; son expression est essentiellement lyrique par opposition à la ballade, d'expression narrative.

Lorsque manque l'une de ces caractéristiques, nous nous trouvons en présence d'œuvres appartenant aux genres déjà cités de la mélodie, du lied et de la ballade ; mais il arrive aussi que, soit à cause de l'absence d'un accompagnement orchestral, soit à cause de ses faibles dimensions, nous ayons affaire à une sorte d'air en miniature quelquefois nommé « ariette ».

Une autre variante de l'air de concert est l'air dit « d'église » (*aria da chiesa*). Contrairement à ce qui s'est passé pour l'air de cour, le sentiment religieux, qui, en soi, n'est pas opposé à l'épanchement lyrique, ne s'est pas vu refuser d'être le sujet de véritables airs, chantés aussi bien en concert qu'au cours de manifestations religieuses. Si les textes des airs d'église étaient fondés sur l'expression de la dévotion, ils n'étaient que très rarement empruntés à la liturgie proprement dite. On trouve, toutefois, des airs dans des offices religieux mis en musique (*Messe en si* de Jean-Sébastien Bach). Par ailleurs, presque toutes les cantates d'église contiennent des airs.

• Les airs instrumentaux

Dès le XVI^e^ siècle, le mot « air » a été employé pour désigner des parties instrumentales qui, dans les suites, partitas ou ouvertures dites « à la française », n'étaient pas des mouvements de danse. À propos de ces parties instrumentales, généralement dotées d'une partie supérieure à allure de mélodie continue, on voit apparaître, à partir de 1600, le terme de *aria francese*. Le mot anglais *ayres* désigne le même type de morceaux instrumentaux. La plupart du temps, ces airs n'obéissaient à aucune architecture musicale précise et n'avaient en commun que la prépondérance de la mélodie. Comme les parties qui, dans les suites, ne correspondaient à aucun mouvement de danse étaient généralement assez lentes et méditatives, il n'est pas invraisemblable que les mouvements lents des formes plus évoluées – comme celle de la sonate et de la symphonie – en dérivent. Cette hypothèse tend à être vérifiée si l'on constate qu'un mouvement lent d'une sonate ou d'une symphonie porte encore souvent, même à l'époque romantique (*Quatrième Symphonie* de Schumann), le titre de *romance*. Or, on peut considérer que, comme la mélodie ou le lied (certains mouvements de symphonie ou de quatuor sont déclarés « en forme de lied »), la romance tire son origine de l'air tel qu'il apparaît aux toutes premières années du XVII^e^ siècle. Mais, s'il a évolué au point d'engendrer une structure musicale pouvant se suffire à elle-même, l'air instrumental reste très différent de l'air de concert. En premier lieu, il ne prend pas, comme ce dernier, une autonomie complète et reste souvent attaché à des formes plus vastes (suites ou partitas). En second lieu, la forme en est moins rigoureusement fixée ; car, si l'*aria da capo* se trouve être obligatoirement en trois parties épousant la forme A-B-A, l'air instrumental peut être en deux ou trois parties. Un exemple célèbre d'air en deux parties nous est donné par l'*aria* (deuxième mouvement) de la *Suite pour orchestre en ré majeur* (n^o^ 3) de Jean-Sébastien Bach. Dans cet air, la

première partie va de la tonique à la dominante en six mesures, alors que le retour de la dominante à la tonique, plus orné, s'effectue en douze mesures. Il faut signaler aussi que la continuité mélodique y est obtenue par un dialogue très serré entre les deux voix supérieures (premiers et seconds violons).

• L'air dans l'histoire de la musique

Étant donné son absence de forme spécifique et rigoureuse, telle qu'en ont eue d'autres types musicaux, en raison également de la liberté dont ont usé les compositeurs de toutes les époques pour adapter aux circonstances qui leur convenaient des pièces nommées « air », il est difficile d'assigner à ce terme un contenu aussi précis que nous le désirerions. Il est aussi difficile de découvrir la filiation qui relie les premiers airs instrumentaux aux airs de cour et de suivre le chemin qui mène à l'air d'opéra et de concert, dont la fin du XVIIIe siècle voit l'épanouissement. Le seul trait caractéristique qui soit commun à toutes les sortes d'airs ici décrites est le respect d'une suprématie de la ligne mélodique. Aussi ne voit-on l'air apparaître et fleurir qu'à partir de l'époque où la conception de la polyphonie tend, elle-même, vers celle d'une mélodie accompagnée, permettant le libre épanchement de l'expression dramatique.

On voit ainsi combien il est difficile de donner du mot « air » une définition qui soit à la fois unique et complète. Il est même arrivé, à certaines époques, et principalement pendant le XIXe siècle, que l'on désigne par « air » toute sorte de musique, voire, dans certains cas, la musique elle-même. C'est ainsi que Littré signale l'expression « n'être pas dans l'air » comme à peu près synonyme de « faire des fausses notes », et que, dans le langage populaire, on parlait aussi bien de « grands airs » que de « grande musique ». Encore de nos jours, il arrive que, toujours dans le langage

populaire, on dise d'une musique, trop complexe pour être immédiatement comprise et retenue par la mémoire, qu'« elle ne contient pas d'airs ». Remarquons également que, souvent, on oppose l'air à l'accompagnement. Dans cette opposition, il faut sans doute voir davantage qu'une discrimination faite entre mélodie et harmonie, entre l'horizontal et le vertical, le consécutif et le simultané.

Il semble plutôt que, psychologiquement, l'emploi du mot « air » corresponde à l'apparition d'un sentiment musical, à une perception immédiate et primaire de la musique. Si l'on retient cette hypothèse, il devient possible d'imaginer tout ce qui, à l'intérieur du phénomène musical, est, a été, ou sera susceptible d'être qualifié d'air, à l'exclusion des autres aspects du phénomène musical. Nous retiendrons donc que, même s'il ne s'agit que d'une mélodie non accompagnée, cette dernière ne sera un « air » que dans la mesure où elle est suffisamment simple, que dans la mesure où elle est immédiatement perceptible en tant que telle. À l'inverse, une suite d'accords, même très simple, ne sera pas un « air », précisément à cause de cette simplicité, cette suite n'étant perceptible que comme enchaînement de sons impropres à éveiller suffisamment notre attention. Remarquons donc, à travers les multiples significations du mot « air », une sorte de permanence qui, tout bien considéré, les tient proches de celles que nous accordons au mot « musique ». Il est donc vraisemblable qu'une étude à la fois musicale et linguistique, par laquelle nous pourrions acquérir quelques connaissances plus approfondies, à la fois sur le contenu sémantique de ce mot et sur la nature exacte de ce contenu, soit propre à nous éclairer davantage, par extension, sur la nature du sentiment musical lui-même.

Michel PHILIPPOT

Bibliographie

J.-M. Bardez, *La Gamme d'amour de J.-J. Rousseau*, Slatkine, Genève-Paris, 1980
H. Barlow & S. Morgenstern dir., *A Dictionary of Vocal Themes*, Crown, New York, 1950 ; éd. rév. *A Dictionary of Opera and Song Themes, ibid.*, 1976
H. De Curzon, *La Vie artistique : la musique*, coll. Bibliothèque française, XVIII^e^ siècle, textes choisis et commentés, Plon, Paris, 1914
G. Durosoir, *L'Air de cour en France. 1571-1655*, Mardaga, coll. Musique, musicologie, Liège, 1991
G. Durosoir dir., *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII^e^ siècle*, coll. Musique, musicologie, Mardaga, Sprimont, 2006
V. Galilei, *Dialogo della Musica antica et della moderna*, 1581, éd. fac-similé, Broude Brothers, New York, 1977
M. Honegger, P. Prévost dir., *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, 3 vol., Bordas, Paris, 1991-1992
J. Westrup, « Arioso », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. l, p. 582, Macmillan, Londres, 1980
J. Westrup & T. Walker, « Aria », *ibid.*, p. 573.

ALBAN BERG QUATUOR

C'est à Vienne qu'apparaît sous sa forme aboutie – avec Haydn et Mozart – le quatuor à cordes au sens moderne du terme, et c'est à Vienne que se développera – de la fin du XVIII^e siècle à nos jours – une part essentielle du répertoire de cette forme musicale. Pourtant, à l'orée des années 1970, la lignée des grandes formations qui ont fait la gloire de la capitale autrichienne semble définitivement éteinte. La prestigieuse tradition incarnée en dernier ressort par le Wiener Konzerthaus Quartett n'a pas plus laissé de descendance – en dehors de l'illustre Quatuor Amadeus, qui compte déjà à cette époque vingt-cinq ans de carrière – que les audacieuses équipées des Quatuors Kolisch et Rosé dans la musique de leur temps n'ont suscité d'émules. C'est alors que se constitue, au confluent de ces deux courants que tout semble opposer, l'un des plus remarquables ensembles de sa génération : le Quatuor Alban Berg.

Fondé en 1970, le jeune quatuor revendique haut et fort ses origines vieunoises. Certes, Hatto Beyerle – qui tient l'alto jusqu'en 1981 – est né en Allemagne avant de venir se perfectionner en Autriche ; certes, Valentin Erben – le fidèle violoncelliste depuis le commencement – a étudié avec Walter Reichart à Munich puis, au Conservatoire de Paris, avec Joseph Calvet et André Navarra avant d'être l'élève de Tobias Kühne à Vienne. Mais comment nier l'influence de l'école autrichienne quand on aura fait remarquer que le très classique professeur Franz Samohyl a formé tout à la fois Günter Pichler, l'inamovible premier violon, Gerhard Schulz, qui remplacera en 1978 Klaus Mätzl au poste de second violon, ainsi que Thomas Kakuska, qui succèdera à l'altiste Hatto Beyerle ? Tous

ont fait, avant de se lancer dans l'aventure du quatuor, de brillants parcours professionnels : Günter Pichler a été violon solo de l'Orchestre symphonique de Vienne, puis Konzertmeister de l'Orchestre philharmonique de Vienne, Klaus Mätzl fut violon solo de l'Orchestre symphonique de Vienne, Gerhard Schulz violon du Trio à cordes de Salzbourg, puis membre du Quatuor de Düsseldorf, Thomas Kakuska premier violon du Quatuor européen, puis altiste au Wiener Streich Trio. Tous professeurs à la Musikhochschule de Vienne, ils se connaissent de longue date – Hatto Beyerle a épousé une sœur de Günter Pichler – et ils participent, de 1960 à 1970, à l'ensemble Wiener Solisten, qui joue dans l'Europe entière, et notamment à Prades devant et avec Pablo Casals.

Avant de se produire en public, le jenne quatuor achève sa formation à Cincinnati (Ohio, États-Unis) auprès d'un ardent avocat de la musique du xx^{e} siècle, le Quatuor LaSalle. Pour son premier concert, donné le 5 octobre 1971 dans la Schubertsaal du Konzerthaus de Vieune, la veuve d'Alban Berg autorise le quatuor à prendre le nom du compositeur. D'emblée, le Quatuor Alban Berg s'affirme avec une confondante maîtrise à la fois dans le grand répertoire et dans les partitions contemporaines. Très vite, il impose son style avec une inhabituelle perfection instrumentale, un goût naturel pour la beauté du son et un sens de l'architecture hérité du Quatuor Busch. Lumineuse franchise des attaques, lisibilité des lignes et des plans, rigueur nouvelle dans la lecture des partitions – il se montre en cela le continuateur du Quatuor Juilliard – se doublent de l'irrésistible séduction du charme viennois. La stabilité de la formation au fil des années lui confère en outre une cohésion et un sens de l'écoute réciproque rares. Au disque – chez Teldec, puis, à partir de 1979, chez E.M.I. – comme au concert – sur les grandes scènes internationales mais aussi dans des villes de moindre importance –, il triomphe dans Haydn, Mozart, Schubert,

Mendelssohn, Dvořák, Smetana, Janáček, Debussy et Ravel. Il grave – en studio et en public – des intégrales Beethoven (celle-ci est également enregistrée en vidéo), Brahms et Bartók qui deviennent de modernes références. Pour des séances élargies de musique de chambre, le Quatuor Alban Berg accueille la clarinettiste Sabine Meyer, le violoncelliste Heinrich Schiff, les pianistes Élisabeth Leonskaïa, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder et Philippe Entremont, le contrebassiste Georg Hörtnagel, l'altiste Hariolf Schlichtig, et même le bandéoniste Per Arne Glorvigen, dans des œuvres d'Astor Piazzolla. Le 23 octobre 1987, après la disparition de l'altiste Peter Schidlof, le Quatuor Alban Berg se joint, pour un concert hommage, aux trois autres membres du Quatuor Amadeus pour un émouvant *Deuxième Sextuor à cordes* de Brahms qui restera dans les annales.

Dès ses débuts, le Quatuor Alban Berg marque de son empreinte, avec un engagement qui ne se démentira pas, la musique de la seconde école de Vienne : Berg – avec une interprétation quasi définitive de la *Suite lyrique* (1974) – et Webern – *Cinq Mouvements*, pour quatuor à cordes, opus 5, *Six Bagatelles*, pour quatuor à cordes, opus 9, *Quatuor à cordes*, opus 28 (1975) –, mais non pas Schönberg, avec lequel les affinités sont moins évidentes. Inlassablement, le Quatuor Alban Berg a poursuivi sa croisade en faveur des œuvres nouvelles, usant de la splendeur des timbres instrumentaux – Günter Pichler joue un Stradivarius de 1710 puis un Guadagnini de 1750, Gerhard Schulz un Stradivarius de 1715, Thomas Kakuska un Lorenzo Storioni de 1778, Valentin Erben un Matteo Goffriller de 1722 ayant appartenu à Pierre Fournier et à Yo-Yo Ma – et de la souplesse de son phrasé collectif pour en révéler la beauté.

Longue est la liste des créations à mettre à son actif ; on citera : *Variations sur un thème original* d'Alban Berg (1985), *Premier Quatuor* (1988) et *Troisième Quatuor « Notturno »* (1994) de Luciano Berio, *Premier Quatuor* (1976) de Gottfried von Einem, *Premier Quatuor « Mobile »* (1973) et *Deuxième Quatuor « In Memoriam Christi Zimmerl »* (1978) de Roman Haubenstock-Ramati, *Troisième Quatuor* (1974) de Fritz Leitermeyer, *Quatrième Quatuor* (1983) de Wolfgang Rihm, *Quatrième Quatuor* (1989) d'Alfred Schnittke, *Adieu Satie*, pour quatuor à cordes et bandonéon (2003), de Kurt Schwertsik (avec Per Arne Glorvigen), *Troisième Quatuor* (1973) d'Erich Urbanner, *Quatuor* (1980) de Gerhard Wimberger. Outre ces partitions – pour la plupart dédiées au Quatuor – les Berg inscrivent dans des programmes qui mêlent intimement chefs-d'œuvre du passé et musique vivante les noms de Igor Stravinski, Benjamin Britten, Witold Lutosławski, György Ligeti, Pierre Boulez et Astor Piazzolla (*Tango Sensations*, *Tristezas para un AA*). Chostakovitch est parfois abordé sur la scène mais – révérence aux interprétations qu'en donne le Quatuor Borodine – jamais au disque.

La mort, le 4 juillet 2005, de Thomas Kakuska va porter un coup fatal au Quatuor Alban Berg. Il prolonge son activité quelques années encore grâce à Isabel Charisius, une élève de l'altiste disparu, le temps de passer le témoin au Quatuor Artemis de Berlin. Mais, après presque quarante années d'une éblouissante carrière, le Quatuor Alban Berg annonce sa dissolution. Il donne des concerts d'adieu en 2008 et entre dans la légende.

Pierre BRETON

ALÉATOIRE MUSIQUE

Introduction

On range sous la dénomination de musique aléatoire les pratiques compositionnelles qui rejettent totalement ou ponctuellement la fixité. Cette musique fondée sur le hasard et l'indétermination est née au cours des années 1950, en réaction au sérialisme intégral. La part d'indétermination et de hasard est désormais acceptée, annulant les oppositions binaires classiques : le continu ne s'oppose plus au discontinu, l'ordre au désordre, le hasard au contrôle. Toute idée de relation hiérarchisée dans le temps et dans l'espace est abandonnée.

1. L'œuvre ouverte

Le concept d'œuvre ouverte est spécifique aux compositeurs européens, qui sont inspirés par des recherches essentiellement littéraires (alors que les compositeurs américains sont surtout influencés par des recherches picturales). Des écrivains comme Stéphane Mallarmé ou James Joyce ont en effet totalement repensé la notion de forme en ne concevant plus l'œuvre dans un déroulement linéaire, avec un départ et une arrivée fixés pour toujours. Le « Livre » de Mallarmé – qui n'a ni commencement ni fin obligés et dont les pages peuvent être lues dans n'importe quel ordre – exerça ainsi une influence très forte sur Pierre Boulez, qui tenta d'en donner l'équivalent musical dans sa *Troisième Sonate pour piano* (1957).

Le contrôle de tous les paramètres de la partition avait fini par priver l'interprète de toute liberté. Pour sortir de ce carcan, des compositeurs comme Boulez, Luciano Berio ou Karlheinz Stockhausen ont proposé de laisser à l'appréciation de l'interprète le choix du parcours de l'œuvre, qui va reposer sur des éléments permutables.

L'œuvre ouverte désigne donc une œuvre mobile, c'est-à-dire à l'intérieur de laquelle plusieurs trajectoires sont possibles. Dans ce type de pièce, la structure n'est pas fixée une fois pour toutes mais change à chaque exécution en fonction de l'interprète, car c'est lui qui donne à l'œuvre une forme parmi les multiples possibilités que la combinatoire rend possibles. La partition constitue un véritable programme d'action : c'est une œuvre à faire et cela suppose un nouvel état d'esprit car l'œuvre ouverte entraîne une nouvelle répartition des pouvoirs entre le compositeur et l'interprète, dont le rôle se trouve revalorisé.

Stockhausen, qui cherchait à dépasser les principes stables de la tradition occidentale, expérimenta dans son *Klavierstück XI* (1957) la notion de processus ouvert générateur de l'œuvre : le compositeur propose un ensemble de dix-neuf séquences indépendantes de contenu déterminé pour ce qui est de la hauteur et du rythme, à organiser dans un ordre arbitrairement choisi par l'interprète. Les indications de tempo, de dynamique et de mode de jeu notées à la fin de chaque séquence s'appliquent à la suivante mais, lorsque l'interprète tombe pour la troisième fois sur la même séquence, l'œuvre est achevée. Le parcours et la durée globales sont indéterminés et donc aléatoires.

2. Le hasard chez John Cage

L'aléatoire est au centre de la musique de John Cage. Le compositeur avait déjà expérimenté le hasard des sonorités avec son piano préparé (*Concerto pour piano préparé et orchestre de chambre*, 1951) en insérant des corps étrangers (gommes, écrous, vis, clous, papier...) à l'intérieur des cordes du piano afin d'en modifier la hauteur et le timbre.

Mais il y a prolifération chez Cage des techniques de hasard. Pour lui, libérer la musique consistait à la faire sortir de la forme fixe et, surtout, à accepter le son comme un organisme autonome, le laisser se déployer en dehors de toute considération logique ou esthétique car les sons préexistent dans la nature et le rôle du compositeur est précisément de les libérer.

L'aléatoire se situe autant au niveau de l'acte compositionnel que dans l'immense liberté laissée à l'interprétation. Le *Concerto pour piano et orchestre* (1958) n'a ainsi pas de durée définie : le chef décide lui-même du temps de l'exécution, il a la possibilité d'accélérer, de ralentir ou de suspendre le temps avec des gestes ; en face des musiciens qui sont en position d'attente, le chef donne des signes ; ces musiciens adoptent des positions d'attente en fonction de ces signes. Dans cette pièce le chef décrit des cercles avec ses bras ; il décide par exemple de décrire un quart de cercle en quinze secondes, fournissant ainsi des points de repère, mais il peut également choisir de ralentir ou d'accélérer son mouvement, ce qui perturbe le temps des événements choisis par les musiciens. Ceux-ci ont des choix à effectuer à l'intérieur même de leur partition. L'indétermination ou l'aléatoire de ce concerto – qui se compose de quatre-vingt-deux parties d'instrumentistes et dont chaque partie comprend seize pages et chaque page huit portées – réside dans le fait que chacun des musiciens décide de jouer tel nombre de pages ou de portées de sa partie. Le compositeur ou le chef

n'interviendront pas sur ce choix. Il en résulte une partition différente à chaque exécution du concerto, même si cette partition ne sera jamais fixée sur du papier.

En détruisant la conception traditionnelle de la durée, cette introduction du hasard rendait inutile ce qui constituait l'arête centrale d'une pièce, c'est-à-dire sa structure. Ainsi, le procédé de composition, qui était jusqu'alors l'élaboration d'une structure impliquant un début et une fin, un tempo et donc une durée, devenait superflu. Disparaît alors le rôle de contrôle du phénomène sonore. Désormais, la musique ne vit que dans l'instant où l'exécutant actualise les sons.

3. L'aléatoire organisé chez Iannis Xenakis

L'aléatoire tient une place singulière dans l'œuvre de Iannis Xenakis. Ce compositeur-mathématicien sait que, loin de relever du hasard, les phénomènes naturels comme la pluie, la grêle, la neige, les nuages, le vent, les bruits et mouvements de foules sont en fait régis par la loi des grands nombres. Au début des années 1950, le but de Xenakis est de reconstituer dans la musique qu'il compose ces événements naturels. Considérant les sons comme statiquement indépendants les uns des autres, hanté par les états massiques de la matière et ses transformations graduelles, il invente des combinaisons auxquelles il applique la notion de densité et cherche à contrôler n'importe quelle distribution sonore (*Metastasis*, 1955 ; *Pithoprakta*, 1957). Il trouve dans le calcul des probabilités un outil conceptuel qui lui permet d'organiser l'aléatoire sur le plan sonore. Mais cet aléatoire mathématique est parfaitement contrôlé, contrairement à celui de Cage. C'est cette formalisation générale,

applicable à tous les paramètres du son et qui s'appuie sur la loi des grands nombres, que Xenakis appelle musique stochastique (du grec *stochos*, « but »). Mais cet aléatoire se situe toujours au niveau de la composition, jamais au niveau de l'interprétation ; et, dans tous les cas, le compositeur aboutit à une partition fixe extrêmement précise.

Au début des années 1960, l'utilisation de l'ordinateur apportera à celui-ci un gain de temps précieux et lui permettra de créer une forme de composition qui n'est pas un objet en soi mais un concept, c'est-à-dire que chaque œuvre contient l'ensemble des œuvres possibles.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966 ; *Leçons de musique-Points de repère III*, Bourgois, Paris, 2005
P. Boulez & J. Cage, *Correspondance*, Bourgois, 1991
M. Breatnach, *Boulez and Mallarmé : a Study in Poetic Influence*, Scolar Press, Aldershot (G.-B.), 1996
M. Butor, « Mallarmé selon Boulez », in *Melos*, vol. XXVIII, pp. 356-359, 1961
D. Charles, « L'Interprète et le hasard », in *Musique en jeu*, n° 3, pp. 45-51, 1971
U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, 1965
J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1957
I. Stoïanowa, « La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre », in *Musique en jeu*, n° 16, pp. 9-28, 1974.

ALGORITHMIQUE MUSIQUE

Un algorithme est « une suite finie de règles à appliquer dans un ordre déterminé à un nombre fini de données pour arriver, sans indétermination, en un nombre fini d'étapes, à un certain résultat et cela indépendamment des données » (Michel Philippot). En mathématiques, l'algorithme d'Euclide (recherche du plus grand commun diviseur de deux nombres) figure parmi les exemples les plus célèbres. Et les programmes informatiques ne sont autres que des algorithmes transcrits en un langage compréhensible par l'ordinateur.

Un des pionniers de l'informatique musicale, Pierre Barbaud, emploie le premier ce vocable pour qualifier une composition musicale écrite selon une suite de calculs mathématiques faisant appel à l'ordinateur. C'est en effet en 1958, à Paris, qu'un groupe de musiciens, le Groupe de musique algorithmique, se réunit autour de l'expression « musique algorithmique ». Il s'agit de Pierre Barbaud, de Jeannine Charbonnier, de Roland Douat et de Roger Blanchard. Ces quatre personnalités ont pour point commun la volonté de concevoir des programmes informatiques capables de produire des œuvres musicales autonomes.

Ce genre de composition, qui est aussi dénommé composition cybernétique ou composition automatique, a donné, dès 1957, la curiosité scientifique qu'est la *Suite Illiac*, pour quatuor à cordes, du compositeur Lejaren Hiller et du mathématicien Leonard M. Isaacson, une œuvre réalisée grâce à l'ordinateur Illiac IV (Illinois Accumulator) de l'université d'Illinois.

La machine est devenue peu à peu l'auxiliaire privilégié des processus logiques d'une musique développée à partir d'algorithmes s'attachant désormais aux domaines de la synthèse sonore, des structures d'accords, de spectres, de rythmes... Ainsi opère par exemple Philippe Manoury, qui considère la musique algorithmique comme un des outils les plus efficaces donné au compositeur pour travailler son matériau et non pour remplacer l'acte créateur même.

Précisons par ailleurs que l'élaboration de canons, de fugues ou de séries peut être effectuée par des algorithmes. Sans le savoir, Jean-Sébastien Bach ou Arnold Schönberg ont pratiqué la musique algorithmique !

Alain FÉRON

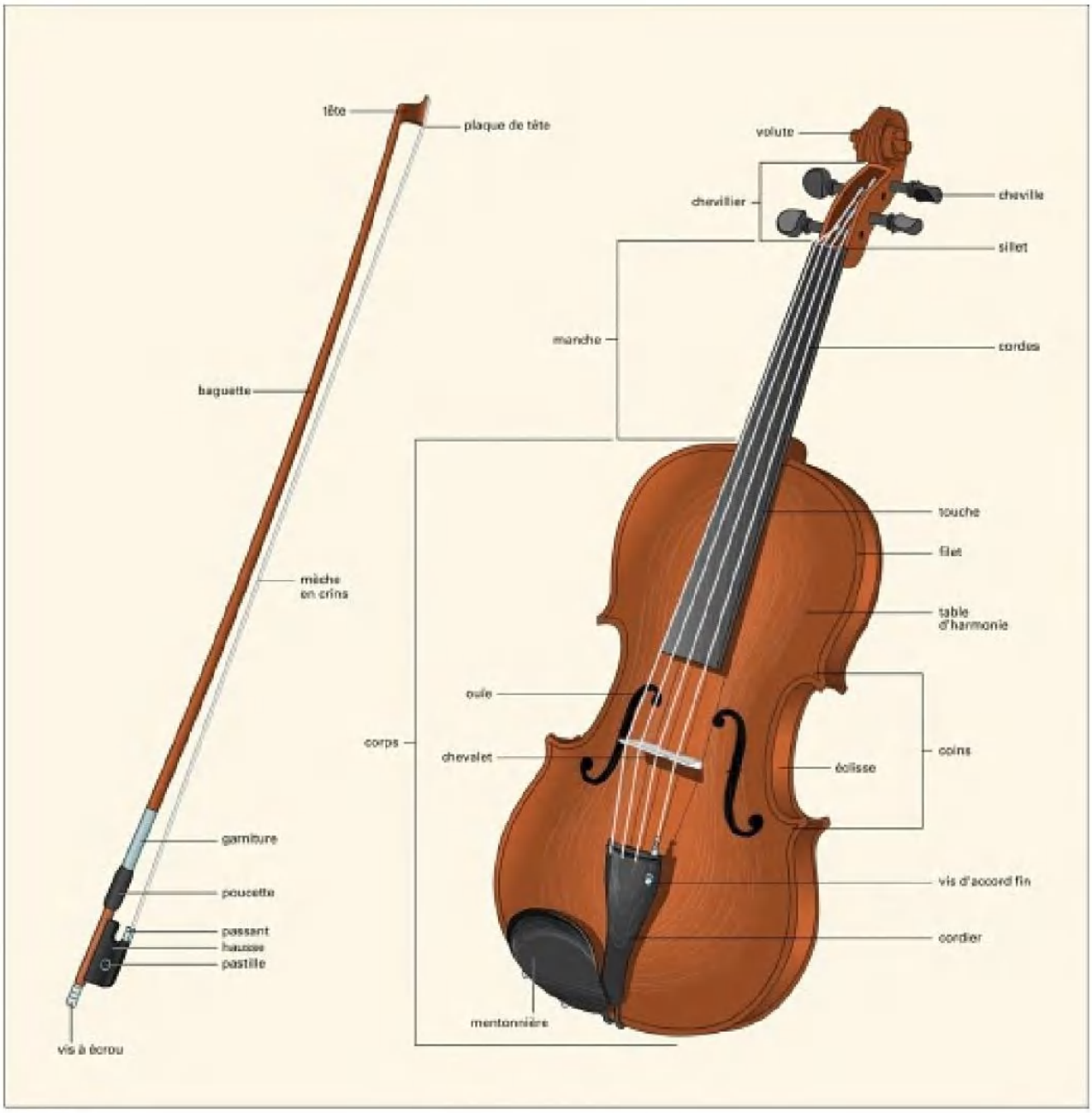
ALLEMANDE

Danse lente à 4/4, connue depuis 1575 environ ; elle semble dériver du branle (en allemand, *Reigen*), qui se développa dans les pays germaniques en opposition à la pavane, alors tombée en désuétude. L'allemande est de structure ABA. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, en France, elle est une partie essentielle de la suite instrumentale. Elle commence par une anacrouse de 1/16 à 3/16 de temps. Elle constitue le premier mouvement de la suite française pour luth, clavecin, violon ou orchestre. En Italie et en Allemagne, elle occupe ordinairement la deuxième place ; elle est précédée d'un prélude grave (J.-S. Bach). C'est l'évolution de l'allemande qui a donné naissance à l'allégro initial de la sonate, qui en suit le mouvement modéré (début XVIII^e^ siècle). Il existe aussi une danse vive à 3/4, répandue en Souabe, en Suisse, sous le nom de *alewander*, *allemandler* ou *schwobli*. Elle n'a rien de commun avec l'ancienne allemande ; c'est une sorte de valse rapide comme en composèrent Haydn et Beethoven (correspondant aux indications *alla tedesca* ou *deutschen*).

Pierre-Paul LACAS

ALTO, instrument

Instrument de la famille des cordes, apparenté par sa forme au violon, l'alto est un peu plus grand que celui-ci – il mesure 67 centimètres environ, contre 59 –, est construit avec les mêmes matériaux et comporte le même nombre de pièces. Son archet est plus court mais plus lourd que celui du violon. Accordé une quinte au-dessous (*la-ré sol-do*), son étendue est de trois octaves et une tierce. Les sons harmoniques de l'alto sont la reproduction exacte de ceux du violon, transposés une quinte au-dessous.



Alto.

Malgré ces analogies de forme et de proportion, le caractère de cet instrument est extrêmement différent du point de vue de l'expression, plus triste, plus mélancolique. Par ailleurs, il se différencie du violon ou du violoncelle par la non-uniformité de son timbre : les trois cordes les plus graves ont une couleur sombre un peu caverneuse alors que la première est nettement plus éclatante.

• Histoire

Copyrighted material

L'alto apparaît en Italie au début du XVI^e^ siècle. Son ancêtre le plus direct est le rebec, instrument de la famille des vièles (ou vielles) très probablement dérivé des *rabābs* arabes. Jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle, on utilise concomitamment deux formats : le *tenor* (*tenore viola*) et l'*alto* (*alto viola*). On abandonnera le premier sans jamais combler cet écart important d'une octave qui existe entre l'alto et le violoncelle.

• Styles musicaux

Longtemps méprisé par les instrumentistes, l'alto a souvent été abandonné à des violonistes manqués. À l'orchestre, par sa position entre le violon et le violoncelle, il a longtemps tenu un rôle de « remplissage ». Christoph Willibald von Gluck sera le premier compositeur à donner à l'alto un rôle original, dans le récit d'Oreste d'*Iphigénie en Tauride* (1779), l'utilisant pour ses sonorités rauques et tragiques.

Dans la musique de chambre, il occupe une place de choix à partir du dernier tiers du XVIII^e^ siècle : dans la famille Stamitz, à Mannheim, chez Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart ; puis Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Robert Schumann, Johannes Brahms, notamment, manifestent une prédilection pour cet instrument.

Il faudra cependant attendre le XX^e^ siècle pour voir s'épanouir un répertoire de soliste.

• Œuvres majeures

Dans sa *Symphonie concertante*, pour violon et alto, K 364 (1779), Wolfgang Amadeus Mozart offre à l'alto un rôle équivalent à celui

du violon ; et, dans son sublime *Quatuor à cordes* en *fa* majeur, K 590 (1790), la virtuosité de la partie d'alto est à peine moins grande que celle du premier violon.

C'est dans le *Freischütz* (1821) de Carl Maria von Weber que l'on trouve une des pages les plus importantes pour alto solo, qui annonce sa réhabilitation définitive par Hector Berlioz dans *Harold en Italie* (1834), qui est en fait une véritable symphonie concertante. Johannes Brahms accorde la prééminence à l'alto au début du troisième mouvement de son *Troisième Quatuor à cordes*, opus 67 (1876). Richard Strauss identifie Sancho Pança à un alto dans son « poème symphonique avec violoncelle principal » *Don Quichotte* (1898).

Cependant, si l'alto est devenu un des instruments obligés de l'orchestre, son répertoire de soliste s'est développé lentement. De grands altistes – Lionel Tertis, Maurice Vieux, Walter Trampler, William Primrose, Serge Collot – ont joué un rôle de premier plan dans l'extension du répertoire de leur instrument. Au sein des œuvres qui ont participé à l'émergence de l'alto au xx^{e} siècle, celles de Paul Hindemith figurent parmi les plus importantes ; altiste virtuose lui-même, interprète de ses propres pièces, Hindemith destina à son instrument de prédilection des compositions marquantes : *Kammermusik n^{0} 5*, qui est en fait un véritable concerto pour alto (1927), *Musique de concert pour alto solo et grand orchestre de chambre* (1930), *Der Schwanendreher*, concerto pour alto et petit orchestre d'après de vieilles chansons populaires (1935). C'est par ailleurs Hindemith qui créera, en 1929, le *Concerto pour alto* de William Walton, un des plus remarquables du xx^{e} siècle, dédié à Tertis. Parmi les rares concertos qui ont été écrits pour cet instrument, on citera encore celui de Béla Bartók, composé en 1945, inachevé ; si son orchestration fut terminée par

Tibor Serly, la partie d'alto avait été entièrement écrite avant la mort du compositeur.

Les ressources de cet instrument ont été pleinement mises à profit par Luciano Berio, avec la *Sequenza VI*, dédiée à Serge Collot et créée par Walter Trampler (1967), *Chemins II*, pour alto solo et ensemble de neuf instruments (1967), et *Chemins III, sur « Chemins II »*, pour alto et orchestre (1968).

• Modes de jeu

La technique de l'alto est sensiblement identique à celle du violon, mais sa taille plus grande diminue les possibilités d'extension des doigts, ce qui rend sa pratique plus compliquée. Si les doubles cordes (jeu simultané sur deux cordes) sont possibles, les triples cordes sont assez malaisées et les quadruples cordes impossibles. Lorsque l'exécution paraît trop compliquée, l'instrumentiste peut recourir à une pratique courante, l'arpège : au lieu d'être simultanées, les notes sont égrenées comme sur une harpe mais avec toute la variété permise par l'archet (arpège de bas en haut, ou de haut en bas, ou en « aller et retour », archet rebondissant...).

Les pizzicatos de l'alto sont possibles et extrêmement intéressants, car ils sont plus puissants qu'au violon en raison de la taille plus grande de la caisse.

Juliette GARRIGUES

ALTO, voix

Voix de femme ou d'enfant qui occupe la plus basse tessiture. Depuis le XIX^e^ siècle, celle-ci s'étend du *sol* 2 au *mi* 4 ; certaines altistes descendent jusqu'au *mi* 3. Alto désigne également la partie qui se voit confier la mélodie possédant le même ambitus ; c'est cette partie qui, autrefois, était chantée par des castrats ou par des hommes qui chantaient en voix de fausset ; la tessiture était alors de *fa* 2 et *fa* 4 et correspondait à la voix de haute-contre. La littérature de ces voix d'alto est considérable ; évoquons seulement la grande époque des madrigaux. Dans le répertoire lyrique, on distingue parfois l'alto (ou contralto) dramatique (cf. oratorios de Haendel, cantates de Bach, *Orphée* de Gluck, Geneviève dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy), le mezzo-soprano (*Tristan et Yseult* de Wagner), l'alto lyrique (*Carmen* de Bizet), l'alto coloratur, l'alto soubrette appelé aussi Dugazon.

Pierre-Paul LACAS

AMADEUS QUATUOR

Le Quatuor Amadeus (Amadeus Quartet), formé en 1947 à Londres, est né de la rencontre, dans des camps d'internement britanniques, durant la Seconde Guerre mondiale, de trois jeunes violonistes autrichiens réfugiés : Peter Schidlof (né à Vienne, le 9 juillet 1922, mort à Bassenthwaite, dans le Cumbria, le 15 août 1987), Norbert Brainin (né à Vienne, le 12 mars 1923, mort à Harrow, dans le Middlesex, le 10 avril 2005) et Siegmund Nissel (né à Munich, le 3 janvier 1922, mort à Londres, le 21 mai 2008). Les musiciens obtiennent leur libération grâce à l'intervention de Myra Hess et de Ralph Vaughan Williams. Peter Schidlof commence à étudier l'alto et, en 1946, est présenté au violoncelliste anglais Martin Lovett (né à Londres, le 3 mars 1927) : c'est ainsi qu'est créé le Brainin Quartet, qui donne son premier concert à Dartington, le 13 juillet 1947.

La formation se produit pour la première fois en public sous le nom d'Amadeus Quartet le 10 janvier 1948, au Wigmore Hall de Londres. Son style raffiné et l'harmonie parfaite qui lie ses membres font rapidement du Quatuor Amadeus l'un des plus prestigieux ensembles de son temps. Le quatuor a enregistré quelque deux cents disques, parmi lesquels les intégrales des quatuors à cordes de Mozart, Beethoven et Brahms. Le quatuor se transforme parfois en quintette ou en sextette avec les pianistes Emil Guilels ou Clifford Curzon, l'altiste Cecil Aronowitz et le violoncelliste William Pleeth. Si son répertoire est essentiellement viennois (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms), le Quatuor Amadeus interprète aussi des œuvres de compositeurs du

xx^{e} siècle, comme Béla Bartók et Benjamin Britten (qui compose pour lui son *Troisième Quatuor à cordes*, créé le 19 décembre 1976). L'ensemble cesse d'exister le 15 août 1987, lorsque meurt l'irremplaçable Peter Schidlof.

E.U.

AMBITUS

Tessiture d'une mélodie ou étendue de l'échelle sonore — du grave à l'aigu — à l'intérieur de laquelle se déploie une mélodie. L'ambitus sert aussi à différencier le mode authente (ou authentique) du mode plagal, en plain-chant grégorien. En effet, les modes authentes sont ceux qui, à l'époque byzantine, correspondaient au dorien (*ré*), au phrygien (*mi*), au lydien (*fa*) et au myxolydien (*sol*) ; ils ont pour base la finale, et comme teneur la quinte ou la sixte. Les modes plagaux qui en dérivent déplacent dans le grave le tétracorde aigu du mode authente qui leur correspond. Ainsi, le protos authente commence-t-il par le *ré* et le protos plagal par le *la* inférieurs. Chaque finale (*ré*, *mi*, *fa*, *sol*) détermine un mode aigu (authente) et un mode grave (plagal). Aussi, même si l'on parle habituellement de huit modes, il n'existe en réalité que quatre formes modales essentielles, une par catégorie. On appelle *maneries* ces catégories fondamentales.

Pierre-Paul LACAS

AMBROSIENS RITE ET CHANT

Au sens étroit de l'expression, le chant ambrosien est le corpus de textes et de musiques qui fut créé par saint Ambroise (333 ou 340-397), évêque de Milan. Le témoignage de saint Augustin est formel ; nous apprenons ainsi que, « persécuté par l'impératrice Justine, l'évêque s'enferma avec ses fidèles dans l'église de Milan et, pour occuper le peuple, lui fit chanter des hymnes et des psaumes à la manière orientale » (*Confessions*, IX, 71). Cela se passait pendant la semaine sainte de 386. Quatre hymnes sont absolument authentiques : *Aeterne rerum conditor*, *Deus creator omnium*, *Iam surgit hora tertia* et *Veni redemptor gentium*. Une dizaine d'autres sont douteuses, dont *Splendor paternae gloriae* et *Aeterna Christi munera*, qui figurent au corpus romain. Quoi qu'il en soit, c'est là la première expression poétique du christianisme en Occident. Ambroise a choisi comme forme métrique le dimètre iambique acatalectique, alors très populaire depuis Hadrien ; il y a des strophes de quatre vers, chacun de huit syllabes. On ne sait rien de sûr quant à la composition musicale originale. Les premiers manuscrits datent du XII^{e} siècle (British Museum).

Au sens large, « ambrosien » s'applique au chant et au rite liturgiques indiqués dans le recueil utilisé dans l'archidiocèse de Milan ; une variante fut notamment en honneur jusqu'en 1584 (romano-ambrosien d'Augsbourg). Après la mort d'Ambroise, on qualifia d'ambrosienne par analogie avec les hymnes qu'il avait composées toute hymne écrite suivant les règles qu'il avait utilisées. Isidore de Séville en donne clairement la raison : *Hymni ex eius numine, ambrosiani vocantur* (à cause de son renom, les hymnes

sont dites ambrosiennes). Wilfrid Strabon précise : « Il faut savoir que beaucoup d'hymnes qu'il n'a jamais écrites sont considérées comme des œuvres d'Ambroise. » C'est ainsi que le *Te Deum* fut appelé hymne ambrosienne, alors que son origine remonte au v^{e} siècle, au plus tôt. Comparons brièvement chant romain et chant ambrosien-milanais. Dans ce dernier, la mélodie est presque toujours syllabique et les intervalles procèdent par degrés conjoints. Les récitatifs sont à la quarte, tandis qu'en romain ils se font à la quinte. La psalmodie en usage à Rome s'est introduite à Milan, mais, en 1496, Gafori disait encore qu'on ignorait toujours l'intonation et la médiante. Le responsorial y est original et les antiennes toujours très simples mélodiquement et rythmiquement (syllabisme). Le *kyriale* ressemble à une psalmodie terminée par un *jubilus* (mélismes) conclusif de chaque phrase. L'ordinaire comprend quatre antiennes : l'*ingressa* (correspondant à l'introït, mais sans psaume), l'antienne *post evangelium*, le *confractorium* et le *transitorium* (communion). On trouve deux répons : le *psalmellus* (soit le graduel) et l'offertoire, avec versets. Les cantus sont le pendant des traits romains.

Le chant ambrosien présentant des affinités avec le chant grégorien, les études musicologiques avancent l'hypothèse d'un fonds antérieur où tous deux auraient pu puiser (chant romain le plus ancien ?).

Pierre-Paul LACAS

AMÉRICAINE MUSIQUE

Introduction

En quelques décennies, le panorama de l'Amérique musicale s'est peu à peu modifié du fait de l'exploration passionnée de nouvelles voies sonores que l'on qualifiait encore d'expérimentales à la mort d'Edgar Varèse, en 1965. Le début des années 1960 avait été marqué par le regroupement de toutes les audaces, et les « expérimentalistes », qui manifestaient alors une créativité intense, avaient vu s'ouvrir les perspectives les plus séduisantes. À la même époque, l'avant-garde issue de l'immédiat après-guerre accusait les premiers signes d'essoufflement, et la jeune génération de compositeurs adopta une approche de la musique qu'on peut considérer comme postmoderniste parce qu'elle affirme, à travers une nouvelle inspiration rythmique, une évolution de l'atonal vers le tonal et du système sériel vers une autre conception de la modernité.

Toutefois, les jeunes compositeurs américains restent encore sensibles aux influences qui ont marqué leurs aînés : celle du jazz, notamment, qu'Aaron Copland (1900-1990) et Leonard Bernstein (1918-1990) ont sollicitée, et celle du folklore américain et des musiques orientales. Un auditoire beaucoup plus attentif à l'expression de son temps que celui de la vieille Europe a encouragé ces appropriations, les considérant comme autant d'avancées dans la recherche d'un accent original. Et le pouvoir émotionnel que la jeune génération a préféré aux principes rigoureux du sérialisme constitue un atout majeur dans la réconciliation entre la musique

contemporaine et son public, un public, a déploré Elliott Carter, qui est cependant redevenu conservateur.

Par ailleurs, critiques, écrivains, philosophes et sociologues, attachés à une vision d'ensemble, se montrent moins agressifs et moins sectaires que leurs homologues parisiens ou viennois. Et la liberté laissée au créateur de s'exprimer comme il l'entend n'entraîne pas aux États-Unis les polémiques et les excommunications qu'on pourrait redouter.

L'abondance des nouveautés et le nombre considérable de compositeurs de tous âges et de toutes tendances rendent difficile une vision d'ensemble de la musique américaine contemporaine. À vouloir en isoler les lignes de force et les manifestations les plus significatives, on se heurtera fatalement à des omissions qui ne préjugent en rien de l'évolution future.

• Aux sources de la musique américaiue

Deux personnalités américaines hors du commun sont à l'origine des musiques « savantes » des États-Unis : Charles Ives (1874-1954) et Henry Cowell (1897-1965) ont en effet, afin d'élaborer leur œuvre, rejeté des pans entiers de la tradition européenne, tout particulièrement l'influence germanique qui prévalait au début de leurs périodes créatrices.

Charles Ives peut être considéré comme le premier compositeur américain. Avant lui – mais également après lui –, la plupart des compositeurs des États-Unis étaient influencés par la tradition ou les innovations des compositeurs européens. Il est vrai que la plupart des créateurs se construisent par rapport à un passé ; ils peuvent le faire en continuité avec ce passé ou en rupture. Les compositeurs

américains, dénués de ce passé, allaient donc le chercher en Europe. Ives, qui avait étudié l'orgue mais qui était autodidacte en matière de composition, fut toute sa vie très marqué par son environnement. Il avait une connaissance approfondie de la musique européenne mais il s'intéressait beaucoup plus à la vie quotidienne de sa région, le nord-est des États-Unis : chorales d'église, fêtes locales, fanfare de pompiers, danses villageoises... On retrouve dans toute son œuvre des références à tout cela. L'idée de simultanéité et de superposition des impressions est au centre de son processus créateur : enfant, il avait été fasciné par trois fanfares jouant en même temps à différents coins de rues. Cette simultanéité d'impressions est mise à profit dans plusieurs de ses compositions. *Central Park in the Dark*, achevé vers 1909, constitue un bon exemple de ce système, fondé sur la transcription poétique d'une scène réaliste : derrière un rideau de velours est placé un orchestre à cordes en sourdine, chargé d'évoquer les sons mystérieux de la nuit de Central Park ; devant le rideau, un ensemble d'instruments à vent dépeint les bruits de la ville. L'ensemble évoque, d'une manière impressionniste, Central Park la nuit.

Dans un registre très différent, Henry Cowell a également profondément marqué l'évolution de la musique américaine. Le matériau sonore qu'il proposa était tout à fait inédit : placé à l'extrême avant-garde, il inventa les *tone clusters* (« grappes de sons »), qu'il utilise dans ses pièces pour piano *Adventures in Harmony* (1913) et *The Tides of Manaunaun* (datant probablement de 1917). Cowell conçut également ce qu'il appela des *elastic forms* (« formes élastiques »), c'est-à-dire des pièces de longueur variable, selon le désir de l'interprète, ainsi que des formes indéterminées, illustrées dans son *Troisième Quatuor à cordes « Mosaic »* (1935), dans lequel les interprètes ont la faculté de déterminer l'ordre des différents mouvements. Cependant, Cowell ne concrétisa pas la

totalité des idées qu'il avait théorisées dans *New Musical Resources*, un traité qu'il avait entrepris de rédiger dès les années 1910 mais qu'il ne publiera qu'en 1930. Rêvant en effet de composer une musique utilisant des rythmes extrêmement complexes, il affirmait dans son ouvrage que le piano mécanique constituait l'unique moyen d'aboutir à une polyrythmie extrêmement dense, exigeant la synchronisation précise de différents tempos. Il a cependant mis au point, avec le Russe Leon Theremin, un instrument à clavier-percussion, le rhythmicon, capable d'élaborer une polyharmonie et une polyrythmie se situant bien au-delà des possibilités humaines. Malgré toutes les possibilités qu'offrait cet instrument, il faudra attendre Conlon Nancarrow et ses *Études pour piano mécanique* (*Studies for Player Piano*) pour que soient mises en application, dans les années 1940, les théories rythmiques d'Henry Cowell.

• Modernisme et tradition

Aaron Copland (1900-1990) a su garder à son œuvre le caractère qu'il lui souhaitait dès le début de sa carrière, celui d'être immédiatement reconnue comme américaine. Il s'y employa avec un bel éclectisme, tant dans les genres musicaux – le léger côtoyant le sublime – que dans une syntaxe qui sut passer allègrement du modernisme à l'académisme néo-classique. Le style cosmopolite qui fut le sien à l'instar de Stravinski, l'emploi de la polytonalité, l'utilisation du folklore des Amériques et du jazz l'entraînèrent, à partir de 1950, vers un sérialisme que Leonard Bernstein, son élève, considérait comme une trahison. C'est pourtant de cette période que datent, à la suite de la *Fantaisie pour piano* (1955-1957), où il tentait la plus subtile synthèse des techniques sérielle et tonale, quelques-unes de ses œuvres les plus rares : *Connotations* pour orchestre (1962) ; *Music for a Great City* (1964), issue de musiques

de films évoquant New York ; *Inscape* pour orchestre (1967) ; et un duo pour flûte et piano (1971).

Avant de devenir le grand architecte de quatuors de son temps, Elliott Carter (1908-2012) a connu une lente évolution qui a retardé sa consécration jusqu'à la fin des années 1950. Parti d'une formation néo-classique à laquelle Copland n'était pas plus étranger que Stravinski, il a poursuivi un chemin d'exigence à travers des recherches rythmiques plus décisives (modulation métrique chère à Charles Ives) et un refus délibéré du langage tonal, avant d'aboutir à un principe de caractérisation des instruments par un visage, une personnalité et un rôle différents. Ainsi estime-t-il que les détails du discours musical proviennent des réactions, combinaisons et oppositions des différentes trames qui se déroulent à travers l'œuvre. Cette sorte de théâtre musical inauguré dès le *Deuxième Quatuor à cordes* (1959) et le *Double Concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre* (1961) trouve son épanouissement dans le *Concerto pour orchestre* (1969), le *Troisième Quatuor à cordes* (1971), le *Quintette de cuivres* (1974, révisé en 1993), la *Symphonie de trois orchestres* (1976) et *Syringa*, pour mezzo-soprano, basse et onze instruments (1978), avant d'arriver à *Penthode*, pour cinq groupes de quatre instruments « spatialisés » (1985), et aux concertos pour hautbois (1988), pour violon (1990), pour clarinette (1997) pour violoncelle (2001), pour cor (2007) et pour flûte (2009). Carter a toujours recherché l'architecture formelle de l'œuvre.

Avec John Cage (1912-1992), l'idée de hasard faisait son entrée dans la musique, au niveau de l'exécution mais aussi à celui de la composition, entraînant dans son sillage une conception neuve du silence et l'imprévisibilité du résultat sonore. Ses lectures du livre d'oracles taoïste *I Ching* (« Livre des mutations ») furent décisives,

puisqu'il confia à ce livre des décisions touchant le contenu et la progression de sa musique, décisions prises d'ordinaire par le compositeur lui-même. Il s'agit d'un procédé qui, en opposition complète avec la technique de composition traditionnelle, érige en principe l'imprévisibilité de l'œuvre musicale. Dans sa pièce pour piano *Music of Changes* (1951), il dresse ainsi tout d'abord des tableaux de sons, de bruits, de pauses, de volumes et de durées ; il laisse ensuite le hasard décider de la relation entre ces divers éléments, grâce aux jets de pièces de monnaie. Les résultats sont reportés sur un schéma préconçu de mesures, puis le hasard de nouveau détermine la densité des agrégats. Cependant, la tentative la plus radicale de John Cage de suivre entièrement les lois du hasard se manifeste sans doute dans une pièce dont le titre se réduit à l'indication de sa durée – en minutes et en secondes –, et qui, après sa création par David Tudor, le 29 août 1952 à Woodstock, est devenue légendaire : *4' 33''*. La partition de cette pièce ne comporte qu'une seule page, sur laquelle sont inscrits I, II et III, ce qui suggère une numérotation de mouvements. Sous chacun de ces chiffres est écrit « tacet », terme musical spécialisé qui indique le silence continu d'un instrument pendant un long extrait ou un mouvement entier. Lors de la création, les durées de chaque mouvement étant de 33'', 2' 40'' et 1' 20'', Tudor aurait au début fermé le couvercle sur les touches pour le rouvrir à la fin de chaque mouvement. Cage avait néanmoins précisé que cette pièce pouvait être exécutée par n'importe quel instrument ou groupe d'instruments et adopter alors n'importe quelle durée. On ne compte plus les expériences et les découvertes de ce grand éveilleur de sons dont l'influence est devenue importante quinze ans après le bouleversement musical des années 1960 et a été déterminante dans l'essor de la musique répétitive, dont il est l'un des promoteurs, avec Morton Feldman (1926-1987), Christian Wolff (né en 1934) et

Earle Brown (1926-2002), non sans se référer à Erik Satie. Pour s'opposer inlassablement à l'attitude intellectuelle du choix, il n'en a pas moins continué, jusqu'à *Empty Words* (1973-1976), à utiliser les oracles de la méthode I Ching, puis des cartes astronomiques anciennes (*Études australes*, 1976) sur lesquelles il pose des calques de papier à musique pour transférer sur la portée une sélection de positions d'astres. Le résultat de ces initiatives, qu'on a qualifiées à tort de néo-dadaïstes, n'est malheureusement pas en rapport avec la prodigieuse imagination qui les a conçues. De la *Music for Four* (1987), où l'interprète dispose en toute liberté de l'emplacement de ses interventions, à *Europeras 3* & *4* (1990), où acteurs, pianistes et gramophones se font entendre simultanément dans les répertoires les plus variés, le jeu de l'humour et du hasard donne à cet « autre mot pour désigner la vie » qu'est le théâtre, donc la musique, un rôle qui peut sembler à des esprits sains, sinon passéistes, reculer les limites de l'imposture. L'apport de ce « dynamitero » passionné, qui a légitimé les mariages de timbres les plus illicites, n'en demeure pas moins capital pour la nouvelle génération et marque un tournant dans la musique contemporaine.

Découvert grâce à Elliott Carter, Conlon Nancarrow (1912-1997) est le compositeur marginal par excellence. Il a dû sa popularité à l'élaboration de structures harmoniques, contrapuntiques et rythmiques très complexes et qui doivent être exécutées par l'intermédiaire de rouleaux perforés sur des *player pianos*, sortes de pianos mécaniques. Grâce à ses rouleaux, il supprime l'interprète et peut ainsi, avec la plus grande exactitude, obtenir de nouvelles figures rythmiques très complexes. Obsédé par l'interprétation objective du rythme, ayant commencé ses explorations rythmiques à une époque où l'informatique n'existait pas, le piano mécanique représentait pour Nancarrow la seule possibilité de faire entendre des passages exécutés à une vitesse

qu'aucun pianiste ne pourrait atteindre, des accords qu'aucune main de pianiste ne pourrait réaliser.

En complète opposition à une telle position, Leonard Bernstein (1918-1990), touche-à-tout de grande envergure, n'a pas cessé d'intéresser le public de l'Ancien et du Nouveau Monde ni d'être discuté par ses pairs. Mais le silence risque cependant de tomber sur la majeure partie de son œuvre. Et les jeunes qui ont suivi en souriant sa bouleversante croisade en faveur de la musique ne retiendront ni ses fascinants *Chichester Psalms* (1965), ni le curieux ballet *Dybbuk* (1974), ni le *Divertimento pour orchestre* (1980), ni *Halil*, nocturne pour flûte, cordes et percussion (1981). C'est que son inspiration protéiforme déplaçait le propos de la nouvelle avant-garde, en subissant davantage l'influence de l'art cinématographique et chorégraphique que celui du spiritualisme et de l'expressivité intérieure.

À ces jeux d'esthétique et d'esprit allait s'opposer, dès les années 1960, un groupe de jeunes compositeurs décidés à repenser la musique et à lui redonner une vie nouvelle avec plus de pouvoir spirituel, à ramener le matériau musical à certaines valeurs de base afin de le placer dans des structures sonores nouvelles et systématiques. Ses principes sont faciles à résumer : retour aux rythmes régnliers et à la tonalité simple. Le rapprochement de ces compositeurs avec des groupes de rock leur a permis de créer de petits ensembles destinés à ne jouer que leur musique, ce qui amenuisa le fossé entre eux et le grand public ; de plus, la prédilection qu'ils affichaient pour de brefs dessins mélodiques ne pouvait manquer de rappeler l'une des caractéristiques de la musique populaire, raison pour laquelle le grand public a admis l'expression nouvelle avec sympathie.

Si l'on excepte le plus discret d'entre eux, La Monte Young (né en 1935), pénétré de culture indienne et dont le seul *The Well Tuned Piano* – work in progress entrepris dès 1964 – a fait connaître le nom aux discophiles, et son alter ego, Terry Riley (né en 1935), également influencé par la musique d'Extrême-Orient, les principaux représentants de cette « new music » sont pourvus de l'étiquette vague, mais commode, de « minimalistes ».

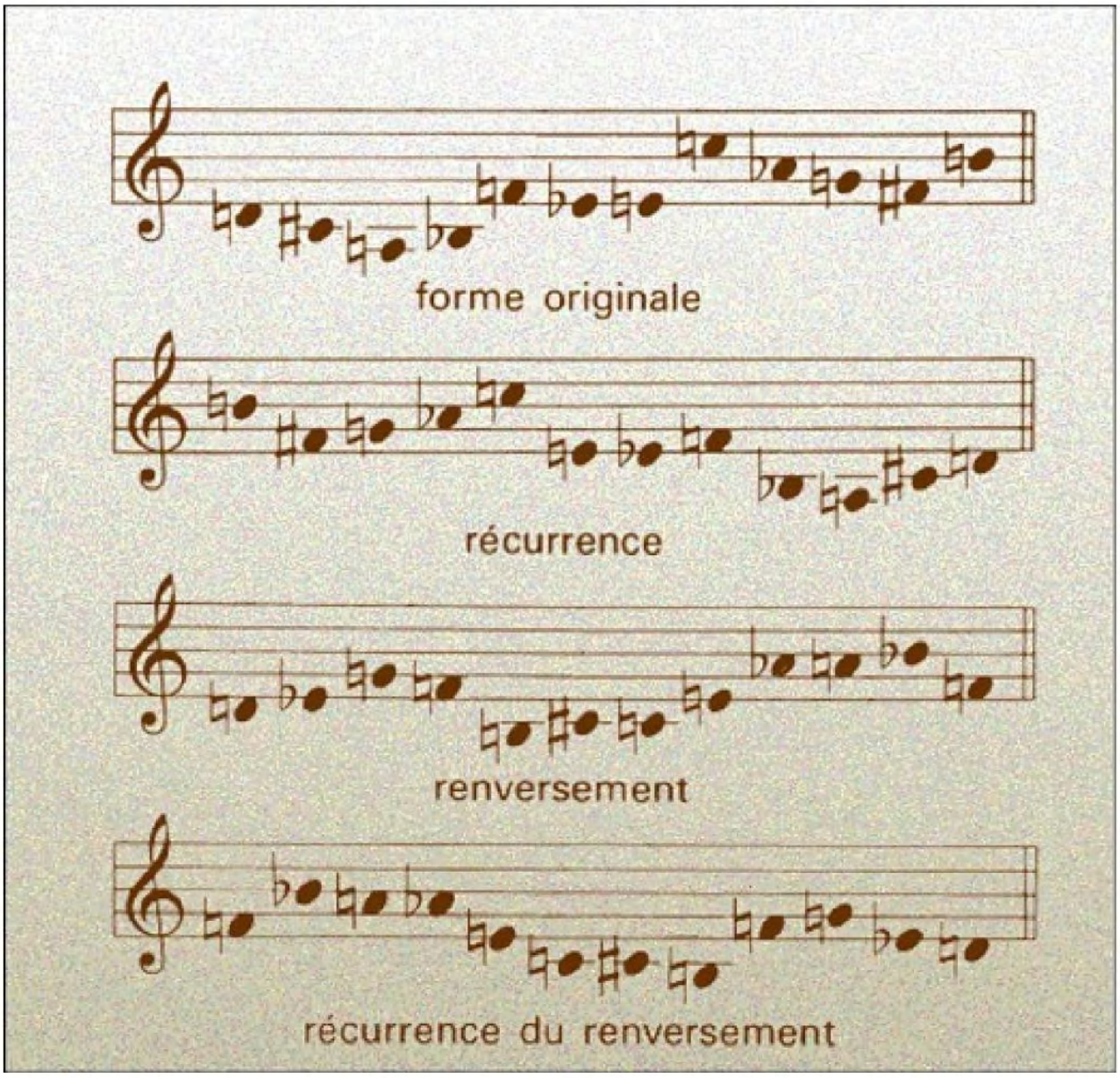
La personnalité de Terry Riley est difficile à définir à l'aide de critères traditionnels. Il a révolutionné sa génération, dès *In C* (1964), par une réhabilitation du système tonal et un procédé répétitif inspiré des pulsations rythmiques du jazz. Il rejoignait par là l'intention de Cage et de Feldman de s'éloigner du postsérialisme européen en s'inspirant de la peinture américaine dans une dimension acoustique qui lui serait comparable. Considéré à ce titre comme pionnier de l'école répétitive, il a poursuivi ses travaux sur le son et la perception du temps à travers quelques réalisations comme *A Rainbow in the Curved Air* (1969), pour soprano, orgue et enregistrements reposant sur le décalage de l'exécution originale, ou des structures de base « mises en orbite à l'intérieur de sphères concentriques », qu'il substitue aux partitions. Un autre découpage du temps que celui de la musique occidentale le conduit parfois à des œuvres d'une longueur exceptionnelle, mais toujours envoûtantes, comme les vingt-trois pièces de ses *Salome Dances for Peace*, pour cinq quatuor à cordes (1985-1987), dont la poésie extatique évoque un cérémonial sacré.

• Sérialisme et postsérialisme

Le sérialisme dodécaphonique parvient aux États-Unis avec Arnold Schönberg, contraint de quitter l'Allemagne nazie en 1933 et qui arrive sur le Nouveau Continent en octobre de cette même année.

Mais ce n'est qu'à la fin des années 1940 que le phénomène sériel prendra véritablement de l'ampleur aux États-Unis, lorsque certains compositeurs américains décideront de l'adopter.

Au centre de ce développement se trouve Milton Babbitt (1916-2011), qui a étudié les mathématiques et la musique et qui fut un des premier à opter pour le système sériel dodécaphonique. Marqué par sa rencontre avec Schönberg dès 1933, il abandonna le modèle néo-classique et adopta définitivement le sérialisme, qu'il s'évertua à généraliser à tous les autres paramètres sonores : durées, intensités... À la combinatoire des hauteurs élaborée par l'école de Vienne, il apporta sa propre contribution en pensant le sérialisme comme une harmonie de douze sons. Dès 1946, il écrit un article (publié seulement en 1992), *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*, qui constitue la première étude formelle et systématique de la méthode de composition à douze sons de Schönberg, et dans lequel il esquisse une théorie très complexe du sérialisme intégral ; cet article est suivi de deux pièces qui fondent sa réputation : *Trois Compositions pour piano* (1947) et *Composition pour quatre instruments* (flûte, clarinette, violon et violoncelle, 1948). Dans cette dernière pièce, Babbitt fait usage du système de combinatoire de durées qu'il vient de théoriser et qui est en fait sa contribution la plus originale à l'élaboration d'un sérialisme de plus en plus généralisé. La combinatoire des durées est directement liée à celle des hauteurs, puisque c'est dans l'intervalle de hauteurs que l'ordre des durées puise sa substance ; de fait, les deux ordres sont implicitement liés. L'activité de Babbitt fut parallèle dans le temps à celle de Pierre Boulez et de Karlheinz Stockhausen mais, contrairement à lui, ces derniers ont choisi un sérialisme qui n'était plus dodécaphonique.



Schönberg. *Série de douze sons (Schönberg, quatuor op. 37).*

Après Babbitt, maints compositeurs américains ont utilisé la technique du sérialisme dodécaphonique. Parmi eux, on peut distinguer les indéfectibles au système sériel – Arthur Berger (1912-2003), George Rochberg (1918-2005), Charles Wuorinen (né en 1938) – et des compositeurs comme Elliott Carter, Lukas Foss (1922-2009) ou George Crumb (né en 1929), qui ne l'ont employé que dans certaines de leurs œuvres.

• Minimalisme et éclectisme

Copyrighted material

Le minimaliste a marqué la musique américaine dès le début des années 1960 avec une série de règles implicites : centre d'attraction tonal, grandes structures, petits éléments mélodiques en générant de nouveaux, pulsations rythmiques régulières comme principe unificateur du langage...

Le plus important compositeur de cette école, Steve Reich (né en 1936), a cependant dépassé la technique de déphasage qu'il avait découverte (*It's Gonna Rain*, 1965) et le strict principe répétitif (*Piano Phase*, 1967 ; *Violin Phase*, 1968) pour élaborer des polyphonies rythmiques d'une plus grande richesse instrumentale (*Music for 18 Musicians*, 1976 ; *Octet*, 1979 ; *Variations pour vents, cordes et claviers*, 1980 ; *City Life*, 1995) et d'un chromatisme plus probant (*The Desert Music*, 1984 ; *Sextet*, 1985).

Philip Glass (né en 1937), marqué lui aussi par la musique indienne, en a exploité la rythmique originale (*Music in Twelve Parts*, 1974), avant de se consacrer principalement à l'opéra et au théâtre musical, renonçant aux formules traditionnelles pour un spectacle total où sont juxtaposés trames musicales, chorégraphies, éléments picturaux et textuels, sortes d'« opéras-portraits » où l'homme scientifique (*Einstein on the Beach*, 1976) rencontre l'homme politique (*Satyagraha*, 1980 ; *Waiting for the Barbarians*, 2005) et l'homme religieux (*Akhnaten*, 1984).

La puissante beauté de ces réalisations ne saurait cependant masquer la séduction d'autres ouvrages lyriques, de plus en plus nombreux dans les grandes compagnies d'opéra, les opéras-studios, les festivals ou certaines villes de moyenne importance possédant un *civic center*. On peut à cet égard mentionner Dominick Argento (né en 1927), William Bolcom, John Harbison, John Corigliano (tous trois nés en 1938), Thomas Pasatieri (né en 1945) et, surtout,

John Adams (né en 1947), l'un des plus populaires parmi les postmodernes (*Nixon in China*, 1987 ; *The Death of Klinghoffer*, 1991 ; *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*, 1995 ; El Niño, 2000 ; *Doctor Atomic*, 200 ; *A Flowering Tree*, 2006). Il faut encore mentionner Stephen Sondheim (né en 1930), figure de proue de la comédie musicale.

Dans les autres domaines de l'expression musicale, on distinguera, par ailleurs, les amateurs de raretés – Lucia Dlugoszewski, 1931-2000 –, les éclectiques – Robert Starer (1924-2001), Donald Erb (1927-2008), George Crumb (né en 1929), William Bolcom (né en 1938), William Albright (1944-1998) –, les « électroniques » – Lejaren Hiller (1924-1994), Kenneth Gaburo (1926-1993), David Tudor (1926-1996), Jacob Raphael Druckman (1928-1996), Gordon Mumma (né en 1935), Jon Appleton (né en 1939), Charles Dodge (né en 1942) –, les fanatiques du jazz – Antony Braxton (né en 1945), Richard Danielpour (né en 1956), Michael Torke (né en 1961) –, les partisans de la « forme ouverte » – Earle Brown (1926-2002) – et ceux de la liberté, quelle qu'elle soit : Barney Childs (1926-2000), Christian Wolff (né en 1934)...

André GAUTHIER

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

G. CHASE, *America's Music : from the Pilgrims to the Present*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 1987
G. E. CLARKE, *Essays on American Music*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1977
R. CRAWFORD, *The American Musical Landscape*, University of California Press, Berkeley, 1993
J. DIZIKES, *Opera in America : a Cultural History*, Yale University Press, New Haven (Conn.), 1993

K. GANN, *American Music in the Twentieth Century*, Schirmer Books, New York, 1997
A. GAUTHIER, *La Musique américaine*, P.U.F., Paris, 1963, 2e éd. 1972
D. VON GLAHN, *The Sounds of Place : Music and the American Cultural Landscape*, Northeastern University Press, Boston, 2003
C. HAMM, *Music in the New World*, Norton, New York, 1983
J. T. HOWARD, *Our American Music : A Comprehensive History From 1620 to the Present*, T. Y. Crowell, New York, 1965
D. KINGMAN, *American Music. A Panorama*, Schirmer Books, New York, 1990
P. H. LANG dir., *One Hundred Years of Music in America*, Schirmer Books, New York, 1961, rééd. Da Capo Press, New York, 1985
J.-J. NATTIEZ dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. I, *Musiques du XXe siècle*, Actes sud-Cité de la musique, Arles-Paris, 2003
J. ROCKWELL, *All American Music : Composition in the Late Twentieth Century*, Knopf, New York, 1983
W. SIMMONS, *Voices in the Wilderness : Six American Neo-Romantic Composers*, Scarecrow Press, Lanham (Md.), 2004
G. SMITH &N. W. SMITH, *American Originals. Interviews with 25 Contemporary Composers*, Faber & Faber, Londres, 1994
E. STRICKLAND, *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991 ; *Minimalism : Origins, ibid.*, 1993
V. THOMSON, *American Music since 1910*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1971
B. L. TISCHLER, *An American Music : The Search for an American Musical Identity*, Oxford Univ. Press, New York, 1986.
B. A. ZUCK, *A History of Musical Americanism*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.), 1980.

ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

Introduction

Depuis Ie milieu de la décennie de 1970, un grand nombre de recherches empiriques ont fait de la sémiologie musicale un des axes originaux de l'analyse musicale. Sous son influence, l'analyse dispose aujourd'hui de méthodes inspirées de la phonologie, de la technique paradigmatique, de la grammaire générative ; la sémantique musicale est parvenue, avec les outils de la psychologie expérimentale, à des résultats vérifiables. Dans une perspective plus vaste, l'une des branches de la sémiologie musicale s'attache à montrer comment les stratégies compositionnelles, les structures immanentes de l'œuvre et les stratégies perceptives sont reliées entre elles. La sémiologie musicale est passée des affirmations théoriques à la mise en œuvre concrète d'outils analytiques.

1. Aperçu historique

Du strict point de vue de l'impact sur Ie public, la sémiologie musicale a connu son heure de gloire vers 1975, après la parution de numéros spécialisés de revues et avec la publication d'ouvrages de synthèse : entre 1971 et 1975, la défunte revue *Musique en jeu* consacre ses numéros 5, 10, 12 et 17 à cette nouvelle tendance, Jean-Jacques Nattiez publie ses *Fondements d'une sémiologie de la musique* en 1975 et, en 1976, Gino Stefani fait paraître en Italie son *Introduzione alla semiotica della musica*. On pourrait encore citer

les nombreuses sessions spéciales de congrès musicologiques, qui, tant en Europe qu'aux États-Unis, s'intéressent à elle entre 1973 et 1978.

Mais cette émergence forte ne signifie pas que l'on s'entende à l'époque sur une définition claire de ce qu'est Ia sémiologie musicale, tout simplement parce que le concept de sémiologie est lui-même très vaste. Si, dans Ies années soixante, et avec la caution d'un Barthes ou d'un Lévi-Strauss, structuralisme et sémiologie sont pratiquement synonymes, les divers courants structuralistes (Ferdinand de Saussure, Louis TrolIe Hjelmslev, l'écoIe de Prague, la sémioIogie dite de la communication, l'écoIe de Tartu, Aljirdas JuIes Greimas, JuIia Kristeva, Umberto Eco) sont Ioin de présenter un front uni. L'influence de la linguistique structurale est évidente chez la plupart de ces auteurs, mais, aux États-Unis, la sémiotique de Charles Sanders Peirce et ceIle de Charles William Morris proviennent d'horizons philosophiques – logique, pragmatisme – complètement différents.

Toutefois, si, avec le recul, et au-delà des débats purement théoriques et épistémologiques, on cherche à cerner ce que la (ou les) sémiologie(s) de la musique ont apporté d'empirique et de concret à la musicologie, et tout particulièrement à l'analyse musicale, on peut admettre que, indépendamment de la logique propre au cheminement de chaque auteur, eIle a introduit dans Ie travail empirique trois grands axes d'études et de recherches : un renouvellement des approches analytiques sous l'influence des *modèles linguistiques structuraux* ; une méthodologie précise, éIaborée à partir de la psychologie expérimentale, pour I'élucidation de Ia *sémantique musicale* ; une *conception* dite *tripartite* de l'œuvre musicale considérée comme fait symbolique.

C'est sans doute pour cela, comme l'attestent des ouvrages de synthèse sur l'analyse musicale (I. Bent, 1987, pp. 96-99 ; N. Cook, 1987, pp. 151-182 ; J. Dunsby & A. Whittall, 1988, pp. 209-231 ; J. Kerman, 1985, p. 74), que la sémiologie musicale est considérée comme I'une de ses tendances majeures, aux côtés de I'analyse schenkérienne, de l'approche de Rudolph Réti, de la *Set theory* (théorie des ensembles) de Allen Forte, des travaux de Leonard Meyer et des propositions de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff.

2. Les modèles linguistiques dans l'analyse musicale

À l'époque du structuralisme triomphant, la sémiologie musicale rencontre les modèles d'analyse linguistique pour des raisons à la fois épistémologiques et esthétiques.

Le structuralisme conçoit le signe moins comme l'union d'un signifiant et d'un signifié que comme un élément intégré à un système, entretenant avec ses voisins des rapports « oppositifs et négatifs ». Paul Ricœur I'énonce très clairement en 1967 : « Le type d'intelligibilité qui s'exprime dans Ie structuralisme triomphe dans tous les cas où l'on peut : a) travailler sur un corpus déjà constitué, arrêté, clos et, en ce sens, mort ; b) établir des inventaires d'éléments et d'unités ; c) placer ces éléments ou unités dans des rapports d'opposition binaire ; d) et établir une algèbre ou une combinatoire de ces éléments et de ces couples d'opposition. » (in P. Ricœur, 1969, p. 80). Ainsi, par opposition aux approches phénoménologiques, la linguistique semblait ouvrir la voie à des entreprises scientifiques rigoureuses : a) Ie signe étant traité selon ses différences dans un système, il est caractérisé essentiellement par un jeu de relations ; b) cette approche formelle satisfait au

principe d'immanence ; c) les règles de détermination des phonèmes élaborées par la phonologie et les principes de l'analyse distributionnelle permettent de répondre à l'exigence d'*explicitation* pour l'étude d'un corpus donné, et la grammaire générative, en proposant de tester des règles descriptives, rencontre l'exigence de *falsification.*

Ces approches, privilégiant les seules structures musicales aux dépens des stratégies compositionnelles et perceptives, coïncidaient avec la conception esthétique et, peut-on dire, ontologique qu'on se faisait de la musique à cette époque : depuis le célèbre *Vom Musikalisch Schönen* (*Du beau dans la musique*) [1854] de Eduard Hanslick, la plupart des compositeurs novateurs du xx^{e} siècle ont adopté la position de Stravinski : « La musique est, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit [...]. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique » (I. Stravinski, 1962, p. 110). Et Boulez affirmait, sans concession : « La musique est un art non signifiant » (1961, in P. Boulez, 1985, p. 18).

On peut distinguer trois grands modèles linguistiques importés dans I'anaIyse musicale : la phonologie, Ia technique paradigmatique, la grammaire générative.

En Iinguistique, le modèIe phonologique a pour objectif de déterminer quels sons appartiennent en propre à une Iangue : le japonais ne distingue pas entre *l* et *r*, le français distingue entre le *é* de « chantai » et le *è* de « chantais », l'allemand entre le *ch* de « Kirche » (église) et celui de « Kirsche » (cerise). Si la phonologie n'a été appIiquée à I'anaIyse des musiques occidentales que de façon très métaphorique, eIIe a en revanche fourni à l'ethnomusicologie un remarquable outil pour résoudre un de ses problèmes de base, analogue à la détermination des phonèmes d'une

langue : quelles sont les hauteurs propres à un système musical ? Dans cette direction, l'entreprise la plus aboutie est celle de Vida Chenoweth qui a proposé une méthode fondée sur la phonologie du linguiste américain Kenneth Pike (V. Chenoweth, 1979). Dans son livre sur les Usarufas, on peut trouver la transcription « étique » du corpus musical étudié, c'est-à-dire tel qu'il est entendu par une oreille occidentale, et sa transcription « émique », c'est-à-dire tel qu'il correspond au système musical propre aux autochtones. Les hauteurs émiques sont repérées d'après Ia fréquence statistique des sons et les déviations sont expliquées d'après leur environnement distributionnel.

La technique paradigmatique, même si elle avait déjà été employée, sans être thématisée, par Schönberg, Constantin Brăiloiu ou Boulez, a été élaborée par Nicolas Ruwet en 1966 dans un article désormais historique (in N. Ruwet, 1972, pp. 100-134) : elle consiste à réécrire le *syntagme* d'une mélodie de façon à faire apparaître sur divers axes paradigmatiques les unités musicales en rapport d'identité ou de transformation (voir l'analyse paradigmatique d'un *Geisslerlied*). L'ethnomusicologue Simha Arom a été le premier à prolonger la méthode de Ruwet (S. Arom, 1969) et on Iui doit, après vingt ans de recherches et de travail, l'application la plus vaste et la plus éloquente de cette technique à divers corpus de polyphonies et de polyrythmies centrafricains (S. Arom, 1985). En ethnomusicologie, une utilisation similaire a été appliquée aux jeux de gorge des Inuit (J.-J. Nattiez, 1987).

Mais, à la différence du modèle phonologique, l'approche paradigmatique a porté sur des corpus de musique occidentale homophonique. La monographie d'Élisabeth Morin sur Ies virginalistes angIais (É. Morin, 1979) permet de comparer le traitement d'un même thème par deux compositeurs. Le thème de la

Symphonie n° 40 de Mozart a bénéficié d'une véritable fortune taxinomique (G. Stefani, 1976, pp. 37-46, critiqué par F. Noske, 1977 ; L. Bernstein, 1982, pp. 45-49, critiqué par F. Lerdahl & R. Jackendoff, qui travaillent sur ce thème tout au long de leur livre [1983, pp. 22-28, 47-52, 85-90, 258-260]), sans doute parce que la perspective paradigmatique est particulièrement efficace pour montrer pourquoi des structures syntaxiques sont ambiguës (voir, à ce sujet, l'analyse de l'*Intermezzo*, op. 119, n° 3, de Brahms in J.-J. Nattiez, 1975, pp. 297-330). Jean-Jacques Nattiez a également tenté de pousser à la limite les possibilités d'investigation combinatoire d'une pièce aussi courte, et apparemment aussi simple, que *Densité 21,5* de Varèse (J.-J. Nattiez, 1982). Mais c'est probablement l'œuvre de Debussy qui a fait l'objet d'une attention toute particulière en sémiologie musicale : un article initial de Nicolas Ruwet où il analysait le prélude de *Pelléas* (1964, in N. Ruwet, 1972, pp. 70-95) a fait l'objet d'un prolongement critique (J.-J. Nattiez & L. Hirbour-Paquette, 1973) ; David Lidov a proposé, de *Voiles*, une analyse remarquée (D. Lidov, 1975, pp. 87-98) ; *Syrinx* a fait l'objet d'une décomposition paradigmatique détaillée (in J.-J. Nattiez, 1975, pp. 330-354) et Marcelle Guertin a traité des techniques de développement thématique dans le premier livre des *Préludes* (M. Guertin, 1981). Une thèse du Néo-Zélandais Craig Ayrey approche Debussy dans une perspective similaire.

Mais, parmi les modèles linguistiques importés dans l'analyse musicale, c'est la *grammaire générative* de Chomsky qui a le plus retenu l'attention, sans doute parce que, dès la fin des années soixante, elle est devenue le paradigme dominant de la linguistique moderne. Mais, pour explicite que soit sa démarche, son influence sur la musicologie s'est traduite par des travaux d'orientations diverses car la théorie chomskyenne, outre ses aspects linguistiques,

présente des dimensions psychologiques, épistémologiques et philosophiques.

SeIon les principes de Chomsky, une grammaire générative se propose de décrire par un nombre fini de règles l'infinité des phrases acceptables dans une langue. Dans le domaine musical, l'outil génératif s'adaptait particulièrement bien à Ia description d'un style et, entre 1969 et 1984, on relève dans la littérature une dizaine de corpus ethnomusicologiques spécifiques décrits par une batterie de règles. Mais on retiendra, à titre de modèle, la grammaire du *srepegan* javanais élaborée par Judith et Alton Becker (A. & J. Becker, 1979), suffisamment efficace pour qu'il soit possible de fabriquer soi-même de nouvelles pièces à partir des règles proposées. Du côté de la musique occidentale, Mario Baroni et Carlo Jacoboni (1978) ont proposé une grammaire générative de la partie de soprano des chorals de Bach, une des rares qui ait été réellement testée par ordinateur.

Si l'application musicale de la méthode chomskyenne a porté sur autre chose que la description stylistique des corpus, c'est parce que, très tôt, des théoriciens qui avaient adopté la perspective analytique de Heinrich Schenker ont été frappés par l'analogie remarquable entre le modèle de Chomsky – qui propose de générer une structure de surface à partir d'une structure profonde par l'intermédiaire de transformations – et le modèle de Schenker – qui identifie une base sous-jacente (*Hintergrund*), une base médiane (*Mittelgrund*) et une base génératrice de la surface (*Vordergrund*). L'analogie n'a pas manqué de susciter des travaux utilisant le format du modèle chomskyen pour présenter les résultats d'une analyse schenkérienne (M. Kassler, 1967, 1975 ; S. W. Smoliar, 1980).

À la différence de l'approche paradigmatique – qu'on qualifie parfois de taxinomique ou de classificatoire –, la perspective chomskyeune est *hypothético-déductive*. Elle propose de partir de l'*intuition* que nous avons de la structure du domaine étudié ; puis, on établit des règles pour en rendre compte et on les modifie si leurs conséquences s'avèrent inacceptables. Un certain nombre de travaux ont donc utilisé la perspective chomskyenne pour tester la pertinence d'une théorie déjà constituée. C'est la direction que proposait Nicolas Ruwet en 1975 dans un article où il reniait l'orientation paradigmatique de ses premiers travaux. Dans le même esprit, on peut citer tout particulièrement le travail empirique de John E. Rothgeb (1968), qui part de traités de basse chiffrée et examine quelles règles manquent à la théorie pour qu'il soit possible de générer mécaniquement le résultat musical escompté.

Plus Chomsky a évolué, plus il a insisté, sans toutefois fournir beaucoup de preuves empiriques, sur la pertinence psychologique, voire biologique, des grammaires génératives, d'où le lien qui s'est établi par la suite entre le chomskysme et la psychologie cognitive. Et c'est parce qu'ils se sont donné comme objectif de fournir les règles générales qui commandent la perception de la musique que F. Lerdahl et R. Jackendoff ont intitulé leur livre *A Generative Theory of Tonal Music* (1983). Il s'agit là probablement d'un des ouvrages d'analyse musicale les plus remarquables de la décennie quatre-vingt, mais, malgré l'affirmation de ses auteurs, sa méthodologie reste d'esprit taxinomique.

3. La sémantique musicale

C'est dans une toute autre perspective, méthodologique et esthétique, que se placent les analyses qui se proposent de faire

apparaître la dimension *sémantique* des œuvres et des corpus, puisque, à la différence du structuralisme, qui considère les œuvres comme des objets formels, l'approche sémantique reconnaît que la musique est le véhicule d'émotions, de sentiments, d'images appartenant au vécu des compositeurs et des auditeurs. Son objectif est de déterminer lesquels.

La sémantique musicale, depuis la théorie de l'*êthos* chez Platon, est aussi vieille que la musique elle-même, et depuis que, avec le romantisme, le discours-sur-la-musique accompagne le fait musical, on a vu proliférer toutes sortes d'herméneutiques musicales, plus ou moins sérieuses, plus ou moins subjectives. À côté de laïus journalistiques peu recommandables, la reconstruction musicologique, surtout pour les œuvres vocales, s'est attachée à établir un lien assez précis entre les moyens musicaux utilisés et la signification véhiculée par le texte. On pense en particulier aux travaux déjà anciens de André Pirro, Albert Schweitzer et Jacques Chailley sur Bach, à la multitude d'exégèses sur les leitmotive wagnériens et, plus récemment, au livre de Frits Noske (1977), qui se réclame de la sémiologie, sur les opéras de Mozart et de Verdi.

Mais deux champs de recherche retiendront particulièrement notre attention. Du côté de l'ethnomusicologie, Charles Boilès, s'élevant avec vigueur contre le préjugé hanslickien d'un a-sémantisme universel de la musique, s'est attaché à montrer, au contraire, que, dans des contextes bien précis, en particulier rituels, la musique instrumentale véhiculait des signifiants musicaux identifiables, renvoyant à des signifiés qu'on pouvait dégager par enquête auprès des autochtones. Dans ses études sur les Tepehua (1967) et les Otomi (1969), il a utilisé la technique paradigmatique pour faire l'inventaire des unités musicales susceptibles d'être porteuses de significations, et c'est par un aller et retour entre

signifiants et signifiés qu'il est parvenu à établir de véritables lexiques de significations musicales. La même méthode a été utilisée avec succès par Monique Desroches (1980) pour l'étude sémantique des rythmes de tambour dans les cérémonies des Tamouls, descendants d'immigrés en Martinique. Il semble que ces associations sémantiques soient beaucoup plus répandues qu'on ne le croit, si l'on se fie à certaines descriptions d'anthropologues, par exemple celles de Geneviève Calame-Griaule à propos des Dogon (1965).

Dans une toute autre perspective, Robert Francès (1958) puis Michel lmberty (1979 et 1981) ont utilisé les techniques de la psychologie expérimentale pour connaître quelles significations les auditeurs associent à des œuvres de musique occidentale. L'entreprise consiste à inventorier, classer et comptabiliser les réponses verbales associées à des fragments musicaux par des auditeurs cobayes convenablement choisis. Dans l'état présent des recherches, la sémantique musicale réussit surtout à dresser, pour l'ensemble d'une œuvre, des cartes de traits qui dessinent le style sémantique d'un auteur, et c'est ainsi que M. Imberty a pu confronter le style sémantique de Brahms à celui de Debussy. Si, pour lui, c'est le facteur temps qui, d'une façon générale, est à la base du sémantisme musical, il n'en reste pas moins que, dans chaque cas particulier, la raison profonde du lien entre le signifiant et le signifié n'est qu'imparfaitement élucidée. Pourtant, il ne fait aucun doute que ces liens existent : F. Noske (1977, chap. VIII) a pu démontrer qu'il existe bien un *topos* musical de la mort (deux, trois ou quatre brèves suivies d'une longue), parfaitement stable de Lully à Verdi et à Wagner.

4. La conception tripartite de la

sémiologie musicale

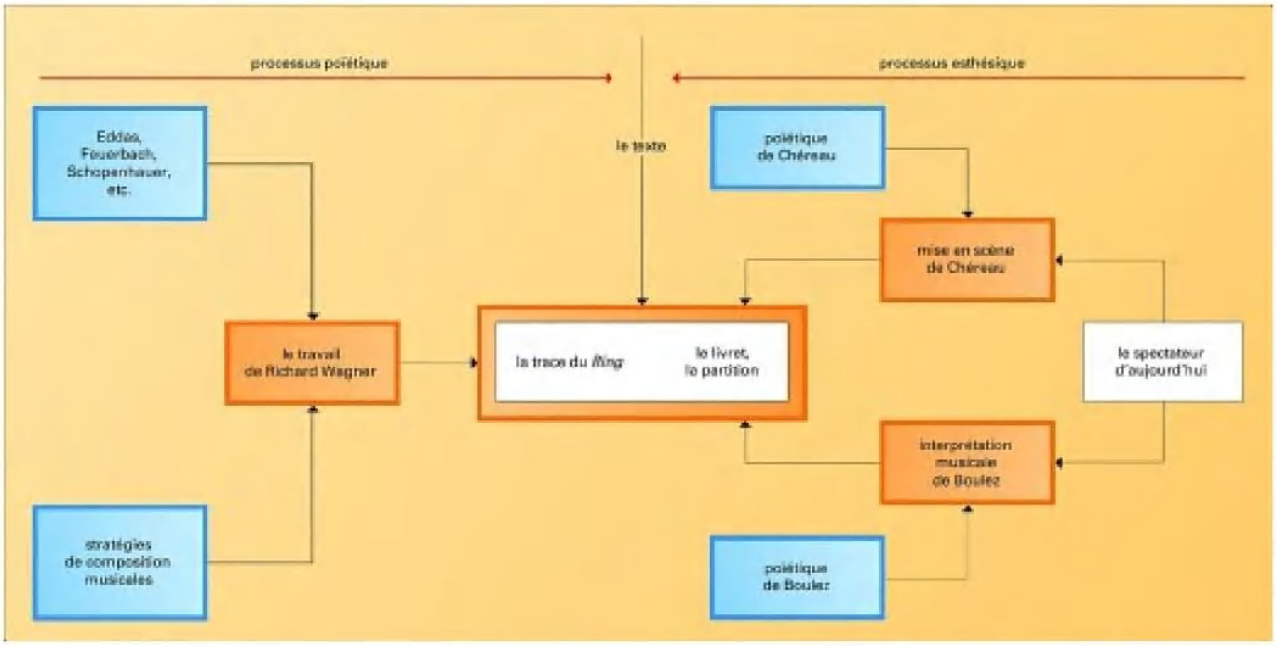
Le recours aux modèles linguistiques et l'utilisation de la psychologie expérimentale reposent, comme on l'a montré, sur deux conceptions ontologiques opposées de la musique : la première la traite comme un système de formes pures, la seconde comme un objet immergé dans le vécu humain. Il y a du vrai dans les deux positions, et c'est ce que tente de démontrer la théorie tripartite de la sémiologie due à Jean Molino. Conçue pour n'importe quel type d'œuvre ou de pratique humaine, elle a été exposée pour la première fois à propos de la musique (J. Molino, 1975). Selon cette théorie, les domaines que la sémiologie étudie sont des faits symboliques dans la mesure où il n'y a pas de textes ou d'œuvres musicales qui ne soient le produit de stratégies compositionnelles (ce qu'étudie la *poïétique*) et qui ne donnent lieu à des stratégies perceptives (que doit prendre en charge l'*esthésique*). Entre les deux se situe l'étude du niveau *neutre* ou *immanent*, c'est-à-dire l'étude de structures dont on ne préjuge pas a priori qu'elles sont pertinentes poïétiquement ou esthésiquement.

Un exemple permettra de comprendre pourquoi l'analyse du niveau neutre – une notion bien controversée qui a suscité de nombreuses critiques et polémiques – est nécessaire entre les deux autres pôles. Qu'est-ce que le style musical ? De toute évidence, la récurrence de traits inscrits dans la texture sonore : il est donc possible de les repérer et de les inventorier. Tel est l'objectif de l'analyse du niveau neutre. Mais cet inventaire de traits ne correspond pas nécessairement à la façon dont le style est perçu, d'autant plus que la perception stylistique est orientée par des facteurs qui ne sont pas présents dans l'œuvre elle-même, comme la connaissance que nous avons de la place de la pièce dans l'œuvre

globale du compositeur ou dans l'histoire de la musique. Déterminer les contours de cette perception – qui se présente le plus souvent comme une sélection des traits relevés par l'analyse du niveau neutre – est du ressort de l'analyse esthésique. Mais ni l'analyse du niveau neutre ni l'analyse esthésique ne nous disent comment le style considéré s'est formé : c'est à l'enquête poïétique de l'établir. Comme on le voit, si l'on veut rendre compte de la totalité du phénomène symbolique que représente une œuvre, il est nécessaire de décrire ces trois niveaux, et il faut pour cela faire appel à des méthodes, ou à des branches du savoir, déjà constituées : investigations historico-stylistiques, descriptions immanentes, analyses perceptives. Mais l'originalité – et la difficulté – de la conception tripartite, c'est de mettre ensemble des modes d'analyse hétérogènes qui relèvent de méthodologies qui se sont développées indépendamment les unes des autres.

Les premières tentatives d'analyse tripartite (*Nomos Alpha* de Xenakis par G. Naud, 1975 ; *Densité 21,5* de Varèse par J.-J. Nattiez, 1982) sont encore imparfaites dans la mesure où la démonstration ne sera vraiment éloquente que lorsque chaque œuvre analysée aura été systématiquement immergée dans une ou plusieurs séries d'œuvres auxquelles elle est stylistiquement apparentée. C'est cette mise en série qui permet de définir le niveau de pertinence des traits observés dans l'œuvre. Comme la théorie de la tripartition a une portée générale, elle a pu être utilisée pour donner un nouvel éclairage – plus du point de vue de la musicologie que de l'analyse musicale strictement dite – à l'étude de problèmes musicaux bien connus. Dans un ouvrage entier, Jean-Jacques Nattiez s'est penché sur les différents niveaux de signification de la *Tétralogie* selon qu'on la regarde du point de vue des systèmes philosophiques auxquels Wagner fait appel, ou du point de vue du metteur en scène ou du chef d'orchestre (J.-J. Nattiez, 1983). La tripartition lui a

également permis de montrer que, au-delà de son formalisme apparent, la conception esthétique de Hanslick varie selon qu'il traite de l'« œuvre en elle-même », de l'attitude du compositeur ou des réactions des auditeurs (J.-J. Nattiez, 1986). Dans une étude sur les critiques de Glenn Gould, Ghislaine Guertin (1983) a montré comment le contenu de ces critiques varie en fonction de la conception a priori que l'on se fait des œuvres interprétées et selon le poids qui est donné à telle ou telle variable, sélectionnée parmi toutes celles qui interviennent dans le fonctionnement symbolique de l'œuvre.



Anneau du Nibelung. *Un schéma simplifié de la sémiologie du «Ring». Ce schéma résume les différents chapitres traités dans le livre de J.-J. Nattiez «Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau)» et dont l'objectif est de faire l'inventaire des différents niveaux de signification prêtés à «L'Anneau du Nibelung» de Richard Wagner lors des représentations du centenaire de l'œuvre à Bayreuth entre 1976 et 1980. Au centre, le livret et la partition, qui ne sont que la trace d'un processus créateur complexe qui s'explique par la réinterprétation wagnérienne des mythes germains et scandinaves, par les fréquentations philosophiques du compositeur et par l'originalité stylistique qu'il s'est forgée à partir de l'état du langage musical légué par ses devanciers (Beethoven, Weber, Meyerbeer...). À droite, les mêmes traces font l'objet de processus interprétatifs distincts de la part du metteur*

Copyrighted material

en scène et du chef d'orchestre qui, à leur tour, s'expliquent selon leurs horizons idéologique, artistique, théorique, etc. Le résultat de leur travail est interprété et évalué par le spectateur d'aujourd'hui en fonction de l'idée qu'il se fait de ce qu'est le «vrai» Wagner, idée qui, elle aussi, dépend d'un état donné de l'histoire et de la culture (avec l'aimable autorisation des éditions Christian Bourgois)

Si la théorie de la tripartition ne fait pas appel à une méthode qui lui soit propre, du fait qu'elle cherche à montrer à la fois la spécificité de chaque niveau et les relations qui s'établissent entre eux, elle conduit à thématiser une notion élaborée pour l'épistémologie de l'histoire (P. Veyne, 1971) et que Jean-Jacques Nattiez a, dans un premier temps, appliquée à l'analyse musicale (J.-J. Nattiez, 1985) : le concept d'intrigue. Une explication poïétique, une description immanente, une analyse perceptive font chacune appel à une certaine sélection de données, parmi toutes les données possibles qui sont, théoriquement, en nombre infini. Aussi cette sélection se fait-elle en fonction de l'intrigue appelée à en organiser les éléments retenus. Le fait de distinguer entre trois niveaux pour rendre compte d'une œuvre est en lui-même une intrigue, mais les modalités de la description propre à chaque niveau – dans le travail de Nattiez, le fait de traiter chaque paramètre séparément, par exemple (J.-J. Nattiez, 1987, 3e partie) – relève également d'une intrigue. Le prochain objectif de la conception tripartite de la sémiologie musicale sera de montrer comment l'intrigue opère sur une mise en série d'œuvres ou de phénomènes bien délimités.

On aura donc compris qu'il n'existe pas encore de démonstration empirique complète de cette approche : la sémiologie musicale n'est pas au bout de sa course. Mais il est possible d'illustrer une première utilisation pratique de la tripartition par rapport aux analyses musicales existantes. Trop rarement, chaque analyste tient

pour acquis que l'intrigue qu'il a choisie, explicitement ou non, est suffisante. Parfois, il précise qu'il se place du point de vue du compositeur ou de celui de l'auditeur. Dans l'état d'éclatement où se trouve l'analyse musicale aujourd'hui, il est intéressant d'utiliser la tripartition pour déterminer quelle est la pertinence de chaque analyse particulière. Nous distinguons six cas de figure.

L'analyse du rythme du *Sacre du printemps* par Boulez est un parfait exemple de l'*analyse immanente*. Elle neutralise le poïétique, comme l'auteur l'indique explicitement : « Je n'ai pas prétendu ici découvrir un processus créateur, mais rendre compte du résultat, les rapports arithmétiques étant les seuls tangibles. Si j'ai pu remarquer toutes ces caractéristiques structurelles, c'est qu'elles s'y trouvent, et peu m'importe alors si elles ont été mises en œuvre consciemment ou inconsciemment » (P. Boulez, 1966, p. 142).

Dans l'*analyse poïétique inductive*, on part de l'observation des structures immanentes de l'œuvre et on en induit quel a dû être le processus compositionnel. Dans son analyse de *La Cathédrale engloutie*, par exemple, R. Réti (1961, pp. 194-206), observant l'importance des quintes et des quartes dans les motifs thématiques et le développement de la pièce, en tire la conclusion que ce sont là les « cellules génératrices » de l'œuvre.

Dans l'*analyse poïétique externe*, le musicologue part au contraire d'un document poïétique – lettres, propos, esquisses –, et il analyse l'œuvre à la lumière de ces informations extérieures à l'œuvre. Citon l'exemple de l'analyse stylistique de Beethoven par Paul Mies à partir de ses esquisses (P. Mies, 1929). De son côté, Leonard B. Meyer (1979) suggère un modèle poïétique du style fondé sur la reconstruction de la « matrice » de possibilités à partir

de laquelle un compositeur innove en fonction de l'état du style laissé par ses devanciers.

On retrouve, mutatis mutandis, les deux mêmes cas de figure du côté de l'esthésique.

L'*esthésique inductive* est la plus couramment pratiquée, puisque le musicologue s'érige en conscience collective des auditeurs et décrète « que c'est ça que l'on entend ». Ce genre d'analyse se fonde sur l'introspection perceptive ou sur les connaissances générales que l'on a à propos de la perception musicale.

L'*esthésique externe,* elle, part d'une information recueillie auprès des auditeurs pour tenter de savoir comment l'œuvre a été perçue. C'est évidemment ainsi que travaillent les psychologues expérimentalistes.

Un grand nombre d'analystes considèrent qu'il n'y a pas lieu de distinguer entre la poïétique et l'esthésique, puisqu'il existe un « code tonal », notamment harmonique : il n'y aurait pas de différence entre la perception « intérieure » du compositeur et celle de l'auditeur. C'est sur une hypothèse de ce genre qu'est fondée la théorie harmonique de Heinrich Schenker et l'approche plus récente de F. Lerdahl et R. Jackendoff. Dans ce cas, les auteurs mettent le signe « égale » entre poïétique, niveau neutre et esthésique.

Pour notre part, s'il nous est permis de conclure par une vue personnelle, nous croyons que la sémiologie musicale fondée sur la tripartition a raison de reposer sur une hypothèse différente. En admettant que le code harmonique des œuvres classiques et romantiques, du fait de l'acculturation tonale, soit commun au compositeur et aux auditeurs, peut-on en conclure que la totalité de l'œuvre, stratifiée qu'elle est selon chacun de ses paramètres

(harmonie, métrique, rythme, organisation des intervalles, phraséologie, etc.), est perçue selon des stratégies identiques à celles qui lui ont donné naissance ? Certes, il est pédagogiquement plus facile – et même nécessaire – de traiter l'œuvre comme si elle fonctionnait de façon homogène, mais du point de vue de la connaissance rigoureuse, il est possible que, ce faisant, on passe à côté de la complexité de son fonctionnement symbolique. Et c'est pour mieux comprendre la nature et les niveaux de l'antinomie entre le compositeur et les auditeurs que la sémiologie musicale tripartite aborde les œuvres comme elle le fait. Alors seulement elle est en mesure d'étudier ce qu'est vraiment la « communication » musicale dont on parle tant, sans vraiment connaître son degré de réalité. Quels que soient les résultats à venir, tel nous semble être, en tout cas, l'enjeu de cette sémiologie musicale tripartite encore tâtonnante : elle touche un problème particulièrement crucial à une époque de l'histoire de la musique où on se préoccupe de plus en plus de réconcilier les compositeurs et les auditeurs.

Jean-Jacques NATTIEZ

Bibliographie

S. Arom, « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », in *Revue de musicologie*, vol. LV, n° 2, pp. 176-216, 1969 ; *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, 2 vol., éditions de la S.É.L.A.F., Paris, 1985

M. Baroni & C. Jacoboni, *Proposal for a Grammar of Melody*, Presses de l'univ. de Montréal, 1978

A. & J. Becker, « A Grammar of the Musical genre *Srepegan* », in *Journal of Music Theory*, vol. XXIII, n° 1, pp. 1-43, 1979

l. Bent, *Analysis*, Macmillan, Londres, 1987

L. Bernstein, *La Question sans réponse*, Laffont, Paris, 1982

C. Boilès, « Tepehua Thought-Song : a Case of Semantic Signaling », in *Ethnomusicology*, vol. XI, n° 3, pp. 267-292, 1967 (trad. franç. in *Musique en jeu*, n° 12, pp. 81-99, 1973) ; *Cognitive Process in Otomi Cult Music*, thèse, Tulane Univ., 1969

P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966 ; *Points de repère*, Christian Bourgois, Paris, 1985
G. Calame-Griaule, *Ethnologie et langage*, Gallimard, 2e éd. 1987
V. Chenoweth, *The Usarufas and their Music*, S.I.L. Museum of Anthropology, Dallas, 1979
N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Dent, Londres, 1987
M. Desroches, « Validation empirique de la méthode sémiologique : le cas des indicatifs de tambour dans les cérémonies indiennes en Martinique », in *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. XII, pp. 67-76, 1980
J. Dunsby & A. Whittal, *Musical Analysis in Theory and Practice*, Yale Univ. Press, New Haven, Faber & Faber, Londres, 1988
R. Francès, *La Perception de la musique*, Vrin, Paris, 1958
G. Guertin, *Sémiologie et critique musicale : à propos de Glenn Gould*, thèse, univ. de Montréal, 1983
M. Guertin, « Différence et similitude dans les Préludes pour piano de Debussy », in *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 2, pp. 56-83, 1981
E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen*, 1854 (trad. franç., *Du beau dans la musique*, Bourgois, 1986)
M. Imberty, *Entendre la musique*, Dunod, Paris, 1979 ; *Les Écritures du temps, ibid.*, 1981
M. Kassler, *A Trinity of Essays*, thèse, Princeton Univ., 1967 ; *Proving Musical Theorems I : The Middleground of Heinrich Schenker's Theory of Tonality*, Technical Report n° 103, Department of Computer Science, Sydney Univ., Sydney, 1975
J. Kerman, *Contemplating Music, Challenges to Musicology*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1985
F. Lerdahl & R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1983
D. Lidov, *On Musical Phrase*, univ. de Montréal, 1975
L. B. Meyer, « Toward a Theory of Style », pp. 3-44, in B. Lang dir., *The Concept of Style*, Univ. of Philadelphia Press, Philadelphie, 1979
P. Mies, *Beethoven's Sketches*, Oxford Univ. Press, Londres, 1929, rééd. Dover, New York, 1974
J. Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, n° 17, pp. 37-62, 1975
É. Morin, *Essai de stylistique comparée*, 2 vol., Presses de l'univ. de Montréal, 1979
J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, coll. 10 18, U.G.E., Paris, 1975 ; « *Density 21,5*, by Varèse : an Essay in Semiological Analysis » in *Music Analysis*, vol. l, n° 3, pp. 243-340,

1982 ; *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau)*, Bourgois, 1983 ; « Les Concepts de mise en série et d'intrigue dans l'analyse musicale », in *Analytica*, n° 47, pp. 35-46, 1985 ; « Introduction à l'esthétique de Hanslick », pp. 11-51, in E. HANSLICK, *op. cit.*, 1986 ; *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, 1987 ; « Sémiologie des jeux de gorge inuit », in *Semiotica*, vol. LXV, n° 1-3, pp. 259-278, 1987 ; *De la sémiologie à la musique*, univ. de Québec, 1988
J.-J. NATTIEZ & L. HIRBOUR-PAQUETTE, « Analyse musicale et sémiologie : à propos du Prélude de *Pelléas* », in *Musique en jeu*, n° 10, pp. 42-69, 1973
G. NAUD, « Aperçus d'une analyse sémiologique de *Nomos Alpha* », in *Musique en jeu*, n° 17, pp. 63-72, 1975
F. NOSKE, *The Signifier and the Signified*, Nijhoff, La Haye, 1977, rééd. New York, 1990
R. RÉTI, *The Thematic Process in Music*, Faber & Faber, 1961, rééd. 1978
P. RICŒUR, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, 1969
J. E. ROTHGEB, *Harmonizing the Unfigured Bass : a Computational Study*, thèse, Yale Univ., 1968
N. RUWET, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972 ; « Théorie et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires », in *Musique en jeu*, pp. 11-36, n° 17, 1975
W. SMOLIAR, « A Computer Aid for Schenkerian Analysis », in *Computer Music Journal*, vol. IV, n° 2, pp. 41-59, 1980
G. STEFANI, *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palerme, 1976
I. STRAVINSKI, *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris, 1971
P. VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1979.

ANCHE

Terme de facture instrumentale. Lamelle de roseau, de métal ou de matière plastique qu'on place à l'embouchure de tuyaux sonores et dont les vibrations produisent un son d'autant plus élevé que sa longueur est plus faible et ses battements plus fréquents. On distingue les anches libres (qui vibrent en dedans ou en dehors d'une ouverture : harmonica, accordéon, harmonium, certains jeux d'orgue) et les anches battantes (qui viennent frapper un corps solide) ; ces dernières sont simples (clarinette, saxophone, anches ordinaires d'orgue) ou doubles (chalumeau, musette, cornemuse, hautbois, cor anglais, basson, etc.). Dans l'orchestre symphonique, la famille des anches (dite aussi des bois) comprend les flûtes, qui ne sont pas des instruments à anche. Parmi les jeux d'orgue, la famille des anches groupe les jeux qui, à l'orchestre, sont appelés cuivres (clairon, trompette, bombarde, trombone) ou appartiennent aux bois (hautbois, basson, cromorne) ; mais la flûte d'orgue n'est pas un jeu d'anche.

Pierre-Paul LACAS

ANGLAISE MUSIQUE

Introduction

Les arts sont les témoins des civilisations et sont, comme elles, largement façonnés par le contexte géographique et historique qui les voit naître et se développer. La musique anglaise n'échappe pas à cette loi.

Protégée de l'influence immédiate de ses voisins les plus proches par l'existence entre elle et eux d'un bras de mer, c'est en son propre terroir que la Grande-Bretagne va d'abord tout naturellement puiser les éléments de son patrimoine musical. C'est aussi grâce à son isolement relatif que vont fleurir sur son sol des formes – vocales ou instrumentales – qui lui sont propres, et des genres qui, importés de l'étranger, revêtent aussitôt la marque de son génie national.

Mais l'histoire a ici autant, et même plus encore, d'importance. La richesse et la diversité du folklore musical britannique, la place prise dans l'école anglaise par la musique sacrée, l'alternance des ères d'abondance et de pénurie sont issues de facteurs liés, dans le premier cas, à des apports ethniques successifs, dans le deuxième, à une histoire religieuse compliquée, dans le troisième enfin, à des vicissitudes politiques et culturelles aux conséquences inéluctables.

Ainsi la production musicale anglaise est marquée, tout au long des siècles, par les conditions particulières dans lesquelles s'est

développée la société dont elle est le reflet, à l'intérieur de ses limites maritimes comme dans le cheminement de son devenir.

1. Des origines à la fin du Moyen Âge

Les premières manifestations de la musique anglaise se perdent dans la nuit des temps. Ce qui est probable, sinon certain, c'est qu'en Grande-Bretagne comme ailleurs la monodie a précédé la polyphonie, encore que l'une et l'autre aient pu très tôt coexister.

En outre, le chant grégorien, expression privilégiée de la liturgie chrétienne, fut assurément une source inépuisable d'inspiration et d'emprunts pour les formes profanes de la monodie, chanson populaire ou mélodie savante. L'évangélisation de l'Angleterre par Augustin de Canterbury et ses moines à la fin du VI^e^ siècle fut bien évidemment déterminante à cet égard : une école florissante consacrée à son enseignement devait, du VII^e^ au IX^e^ siècle, s'épanouir sur tout le territoire, avec pour centre principal Winchester. Il faut aussi noter l'apparition, entre les X^e^ et XIII^e^ siècles, du drame liturgique qui, traitant des thèmes familiers de la mythologie chrétienne, fait largement appel à la musique comme élément fondamental.

De son côté, la monodie profane – chants de lamentation, poèmes licencieux des goliards, textes hérités de l'époque classique – a d'abord pour support le latin. Mais c'est surtout aux troubadours et trouvères de France qu'elle doit son épanouissement outre-Manche, grâce à Aliénor d'Aquitaine, devenue reine d'Angleterre en 1154 par son mariage avec Henri II Plantagenêt.

À côté des formes monodiques, celles de la polyphonie vont aussi apparaître, surtout d'inspiration sacrée – organum, conductus, déchant anglais, et surtout motet. Un des plus anciens témoignages de la pratique musicale à cette époque est constitué par un recueil de chants religieux en latin – monophoniques et polyphoniques à deux voix –, copié vers 1200 et conservé à la bibliothèque de l'université de Cambridge (Cambridge University Library MS Ff 1-17).

De la polyphonie profane il y aurait peu à dire s'il ne nous était parvenu, du milieu du XIIIe siècle, une « rota » dite de Reading, *Sumer is icumen in*, sorte de canon perpétuel à quatre voix, avec « pes » à deux voix à la basse, chef-d'œuvre incontesté du Moyen Âge anglais. Le XIVe siècle voit fleurir le *carol*, dont l'exemple le plus illustre, célébrant la victoire des Anglais à Azincourt, en 1415, s'intitule *Owre Kinge Went Forth to Normandy*.

Le début du XVe siècle marque un tournant certain. Fécondée par les acquisitions de l'*ars nova* des Français Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut, ouverte aux influences des formes italiennes et françaises, la musique anglaise affirme ses caractéristiques propres et regagne en prestige le terrain perdu au XIVe siècle. C'est alors qu'apparaît John Dunstable (Dunstaple, 1390 env.-1453), le grand homme du temps, non seulement outre-Manche, mais aussi sur le continent, où il passe d'ailleurs de nombreuses années. Son œuvre, d'une grande diversité si l'on se réfère aux formes qu'elle exploite, est surtout remarquable par son unité de style, synthèse d'une tradition conservatrice représentant l'école anglaise de son temps, la première dont puisse, à juste titre, s'enorgueillir son pays. À côté de lui, Leonel Power (?-1445) affirme sa personnalité créatrice, comme John Pyamour (?-avant mars 1426), (John ?) Forest (?-1446 ?), John Benet (?- 1458 ?) et bien d'autres. Ainsi, confortée par l'apparition de structures d'accueil et de promotion

comme la Chapelle royale (Chapel Royal, fondée à la fin du XIIIe siècle) et autres institutions aristocratiques et universitaires, la musique anglaise du Moyen Âge acquiert à la fin du XVe siècle une notoriété et un prestige qui dépassent largement ses frontières.

2. La musique de la Renaissance

• La musique et les musiciens sous les premiers Tudors

Il est bien difficile de tracer des limites rigoureuses entre le Moyen Âge finissant et le début de la Renaissance : à bien des égards, les XIVe et XVe siècles se présentent comme une période de transition. Il semble toutefois qu'en Angleterre l'avènement des Tudors marque un tournant décisif dans la vie musicale. Henri VII (roi de 1485 à 1509) est en effet dans ce domaine le premier à donner à sa cour un prestige que son fils Henri VIII (roi de 1509 à 1547) va à son tour développer. Ce dernier, musicien consommé, établit un courant régulier d'échanges entre compositeurs et interprètes britanniques et continentaux, tandis qu'Élisabeth, dernière représentante de la dynastie, verra fleurir l'éblouissante production d'une génération d'artistes au prodigieux rayonnement.

Entre-temps, la Réforme imposée par Henri VIII et renforcée sous le règne de son fils Édouard VI (roi de 1547 à 1553) avait, par ses excès, causé bien des ravages dans les rangs des musiciens qui, pour la plupart, dépendaient pour leur existence même des abbayes et des monastères, détruits en 1539 : beaucoup d'entre eux disparurent alors, exécutés en raison de leur foi ou simplement rejetés à la rue. Un petit nombre en réchappa, parmi lesquels John

Taverner (1490 env.-1545), Christopher Tye (1505 env.-avant mars 1573), Thomas Tallis (1505 env.-1585) : cette sombre période nous a malgré tout légué l'œuvre de quelques grands compositeurs. Le premier avait écrit l'essentiel de son œuvre avant que ne fût mise en place la Réforme, une œuvre qui résumait la musique de son temps et devait exercer une influence durable. Quant à Tye, c'est sans doute à sa qualité de précepteur du jeune prince, le futur Édouard VI, qu'il dut son salut et put échafauder une production parfois sévère mais d'une haute qualité. Son élève, gendre et successeur à la cathédrale d'Ely, Robert White (Whyte, 1538 env.-1574), dont l'œuvre propre lui doit beaucoup, manifeste dignement son rayonnement. Tallis, lui, s'impose à coup sûr comme la personnalité la plus forte de cette période ; son immense talent fécondera à son tour la dernière décennie du XVIe siècle à travers son élève, ami et collaborateur William Byrd.

• La période élisabéthaine et jacobéenne

Lorsque Élisabeth monte sur le trône en 1558, la relève des Taverner, Tye et Tallis n'est pas encore amorcée : de ceux qui leur succéderont, seul Byrd, encore adolescent, a déjà conscience de sa vocation.

Deux facteurs importants, d'ordre sociologique et culturel, vont marquer Ia vie et la production musicales de cette ère : d'une part, l'apparition d'une classe nouvelle de citadins et de bourgeois enrichis dans le négoce et les affaires, et qui, rivalisant de munificence avec l'aristocratie, vont organiser régulièrement des réunions musicales de qualité ; d'autre part, favorisé par le développement de Ia pratique musicale dans toutes les couches de la société, le renversement des rapports entre musique sacrée et musique profane au bénéfice de cette dernière.

La *musique sacrée* ne fait pas pour autant figure de parent pauvre. Même en se limitant aux œuvres propres de la génération nouvelle – sans cependant oublier la contribution toujours active des grands aînés –, il est facile de trouver chez ses représentants une production sacrée abondante et qui parfois atteint aux plus hauts sommets.

William Byrd (1540 env.-1623) est le premier à servir aussi bien le culte anglican que la liturgie romaine, mais c'est dans ce dernier domaine qu'avec ses trois messes (composées entre 1592 et 1595), respectivement écrites à trois, quatre et cinq voix, il donne la pleine mesure d'un génie inspiré par sa foi catholique, à travers la perfection de la forme et la sensibilité de l'expression. Ses élèves Thomas Morley (1557 ou 1558-1602) et Thomas Tomkins (1572-1656) enrichissent à leur tour, quoique de façon plus modeste, cette double production, tandis que Thomas Weelkes (1576 env.-1623) et John Wilbye (Willoughbye, 1574-1638) doivent à des textes anglais le meilleur de leur inspiration. Par ailleurs, si des musiciens comme Thomas Bateson (entre 1570 et 1575-1630), John Bennet (actif entre 1599 et 1614), John Dowland (1563-1626), John Bull (1562 ou 1563-1628) ou John Ward (1571 ?-1638) se sont distingués dans d'autres genres, leur contribution au répertoire sacré n'en est pas pour autant négligeable. Mais c'est Orlando Gibbons (1583-1625) qui, dans le domaine de la musique d'église, apparaît comme l'autre grande figure. Puisant exclusivement son inspiration dans la liturgie anglicane, il lui doit les chefs-d'œuvre les plus représentatifs de son génie.

La *musique profane* est marquée par deux traits qu'on retrouve d'ailleurs sur le continent : elle a besoin d'un support extérieur, poésie ou théâtre, et elle développe plus que toute autre école nationale des formes instrumentales qui lui sont propres.

C'est à la musique vocale que l'école anglaise doit, en cet âge d'or, le meilleur de sa gloire, sous les espèces du madrigal et de l'air au luth, tous deux importés, sans doute, mais admirablement acclimatés.

Dans les limites d'un grand quart de siècle dont le point de départ est 1588 se développe une école qui a fait autant pour l'illustration de la musique anglaise que l'ensemble des compositeurs – Henry Purcell compris – qui ont vu le jour outre-Manche. Le madrigal, pièce polyphonique à trois, quatre, cinq ou six voix, est exploité par tous les grands noms de l'époque : Byrd, qui jamais n'annonce le terme de madrigal dans aucun de ses trois recueils ; Morley, qui le fait apparaître, sur les cinq volumes publiés, dans le deuxième seulement ; Weelkes, auteur de trois recueils de haute qualité ; Wilbye, qui, avec deux recueils, est peut-être le premier de tous ces hauts talents ; Gibbons enfin, dont l'unique volume n'est pas le moins remarquable. Mais il faut également citer George Kirbye (1565 env.-1634), Giles Farnaby (1563 env.-1640), Michael East (1580 env.-1648), John Bennet, Robert Jones (actif entre 1597 et 1615), Michael Cavendish (1565 env.-1628), John Ward, Thomas Tomkins..., sans oublier la collection de petits chefs-d'œuvre à laquelle, sous la houlette de Morley, la plupart d'entre eux ont participé, les *Triumphs of Oriana* (1601) écrits à la gloire d'Élisabeth.

On retrouve beaucoup de ces musiciens parmi ceux qui ont illustré cet autre fleuron de la période qu'est l'air au luth. Celui-ci, essentiellement mélodie confiée à une voix soliste diversement accompagnée, le plus souvent au luth – d'où son nom –, a pour prince incontesté John Dowland, luthiste et chanteur de grand talent qui en compose quatre recueils. Poète et musicien, Thomas Campian (Campion, 1567-1620) en écrit cinq, texte et musique.

Philip Rosseter (1567 ou 1568-1623), Robert Jones, Thomas Ford (1580 env.-1648), Francis Pilkington (1570 env.-1638) et peut-être surtout John Danyel (Daniel, 1564-1626) apportent aussi leur contribution au genre.

Passant de la musique pure au théâtre, il faut évoquer brièvement le *masque*. Né au début du xvi^e^ siècle à Ia cour d'Henri VIII, le masque s'épanouit sous Jacques I^er^ (roi de 1603 à 1625) ; iI constitue alors une sorte de spectacle total où la musique est reine, tandis que le dialogue, savamment entremêlé de chansons, est maintes fois interrompu par l'intervention de diverses danses, le tout étant réglé par une mise en scène fastueuse où les machines tiennent une place de premier plan. Ben Jonson (1572 ou 1573-1637) et Campian pour les textes, Campian et Alfonso Ferrabosco (1575 env.-1628) pour la musique, Inigo Jones (1573-1652) pour la mise en scène sont les principaux artisans du masque jacobéen.

Composante importante du masque, la danse est naturellement liée à la musique instrumentale, qui aborde en cet âge d'or toutes les formes qui lui sont propres – prélude, fantaisie, variation, *voluntary* ou *in nomine*, danses diverses –, se partageant les instruments et ensembles en usage : virginal, orgue, luth, ensembIes de violes, *broken consorts* (ou ensembles d'instruments divers) ou plutôt *mixed consorts* ; ces pièces sont la plupart du temps publiées en recueils.

3. L'art classique

• Transitions

Comparée à cette ère exceptionnelle de la musique anglaise qui couvre les règnes d'ÉIisabeth et de Jacques I^er^, la période suivante

apparaît comme une transition. Les soucis politiques de Charles I[er] (roi de 1625 à 1649), le conflit permanent qui l'oppose au Parlement, puis la montée du puritanisme qui, sous le Commonwealth de Cromwell (1649-1660), aboutit à la fermeture des théâtres et au saccage des églises, sont autant de facteurs peu propices à la vie musicale. Par ailleurs, après la disparition des grands noms de l'époque précédente, seuls quelques musiciens de moindre mérite se manifestent : Robert Ramsey (?-1644), John Jenkins (1592-1678), Walter Porter (entre 1587 et 1595-1659), les frères Henry et William Lawes (1596-1662 et 1602-1645), Christopher Simpson (Sympson, entre 1602 et 1606-1669), William Child (1606 ou 1607-1697), Matthew Locke (1622 env.-1677) et Christopher Gibbons (1615-1676), fils du grand Orlando.

• Purcell et son temps

La Restauration de Charles II, en 1660, a pour effet un regain d'activité artistique à Londres. La Chapelle royale est reconstituée, la vie musicale renaît, stimulée par le modèle qu'avait trouvé le roi à la cour de Louis XIV pendant son exil ; grâce aussi à l'apparition de quelques talents authentiques et surtout d'un incontestable génie, celui de Purcell, la période qui s'ouvre apparaît comme une ère d'épanouissement pour la musique.

Les contemporains de Purcell forment déjà un groupe de compositeurs estimables, tout dominés qu'ils soient par Ia forte personnalité de John Blow (1649-1708), auteur d'une musique sacrée admirable et d'un masque, *Venus and Adonis* (vers 1683), plutôt opéra de chambre, qui prépare avec bonheur le *Dido and Æneas* de Purcell, son élève et ami.

Henry Purcell (1659 env.-1695) est de ces créateurs qui n'ont pas eu besoin d'une longue vie pour échafauder une œuvre exceptionnelle. À trente-six ans, âge où l'emporte la maladie, il s'était imposé dans presque tous les domaines : musique instrumentale (clavecin, orgue, cordes, instruments à vent), musique vocale sacrée (une soixantaine d'anthems, trois services, vingt-cinq hymnes, psaumes et canons), odes et *welcome songs*, cantates profanes, nombreux airs à détacher de quelque quarante musiques de scène. D'ailleurs, son nom est avant tout lié au théâtre, pour sa contribution à l'opéra à part entière avec *Dido and Æneas* (1687 ?, 1689 ?), joyau de beauté musicale, et plus encore pour la part qu'il a prise dans la fondation d'un genre spécifiquement anglais, l'« opéra dramatique » ou *semi-opera*. Ici, le dialogue parlé alterne avec une succession d'airs, ensembles et autres intermèdes instrumentaux dont la fonction est soit d'exalter l'action, soit de présenter des épisodes conçus dans l'esprit du masque, et pouvant, comme dans *The Fairy Queen*, n'avoir rien de commun avec l'action. Outre *The Fairy Queen* (1692) et *The Tempest* (1695), tous deux adaptations de Shakespeare, deux autres semi-operas, *The Prophetess, or The History of Dioclesian* (1690) et *Bonduca, or The British Heroine* (1695), sont tirés de John Fletcher, et deux, *King Arthur, or The British Worthy* (1691) et *The Indian Queen* (1695), sont dus à la collaboration du musicien avec John Dryden. Considérée dans son ensemble, l'œuvre de Purcell constitue la contribution la plus prestigieuse qu'un musicien de souche anglaise ait pu offrir à son pays et l'un des ornements les plus précieux de la musique de tous les temps.

• Haendel et l'Angleterre musicale au XVIII^{e} siècle

Quand le XVIII[e] siècle s'ouvre sur le règne de la reine Anne (reine de 1702 à 1714), la société anglaise est en train de subir de profondes transformations. Les troubles politiques et les changements dynastiques qui, de l'accession au trône de Guillaume d'Orange, en 1689, à celle de George de Hanovre, en 1714, auraient pu déterminer une nouvelle crise dans la vie culturelle de la nation trouvent un contrepoids bénéfique dans l'apparition d'une nouvelle aristocratie d'argent – se confondant d'ailleurs souvent avec l'aristocratie de naissance – qui va pratiquer tout au long du siècle une ouverture toujours plus grande de la culture vers un public constamment accru.

C'est dans un contexte en définitive très favorable qu'arrive en 1710 de sa Saxe natale, ou plutôt de son Hanovre d'adoption, l'un des plus hauts génies de la musique de tous les temps, Georg Friederich Händel (1685-1759), ou George Frideric Handel, selon qu'on le veut allemand ou anglais. En fait, il est les deux à la fois – et peut-être encore plus italien. Son œuvre instrumentale, ses odes, cantates et oratorios profanes, ses diverses œuvres de circonstance cèdent le pas à ses trente-deux oratorios sacrés et à ses quelque quarante opéras. L'extraordinaire fécondité de cette œuvre en est sans doute le trait le plus impressionnant, avec une exceptionnelle facilité d'écriture, une maîtrise harmonique et contrapuntique souveraine, un don inné de l'orchestration. Seul, à la même époque, peut lui être comparé, avec un génie égal quoique différent, cet autre géant, Jean-Sébastien Bach.

Jacques MICHON

Des quasi-contemporains de Haendel, il faut mentionner John Weldon (1676-1736), William Croft (1678-1727), William Corbett (1680-1748), compositeur du recueil de trente-cinq concertos *Le*

bizzarie universali (1728), Thomas Roseingrave (1690 ou 1691-1766), Maurice Greene (1696-1755), organiste de la Chapelle royale, compositeur de nombreuses œuvres sacrées et cofondateur de l'Academy of Ancient Music, Charles Avison (1709-1770), le plus important compositeur anglais de concertos du XVIII^e^ siècle, William Boyce (1711-1779), élève de Maurice Greene et éditeur de l'important recueil *Cathedral Music* (1760-1773). Il faut mettre à part John Christopher Pepusch, d'origine allemande (Johann Christoph Pepusch, 1667-1752), auteur avec le poète John Gay (1685-1752) du célèbre *Opéra du gueux* (*The Beggar's Opera*, 1728), qui connaîtra un énorme succès et influencera Kurt Weill et Bertolt Brecht pour leur *Opéra de quat' sous* (1928). Thomas Augustine Arne (1710-1778) s'affirme comme le plus important compositeur anglais de musique pour le théâtre du XVIII^e^ siècle ; son œuvre, qui manifeste parfois l'influence du style galant, marquent la transition entre le baroque et le classicisme ; Arne est l'auteur du célèbre *Rule Britannia*, chœur final de son opéra *Alfred* (1740).

E.U.

4. Le déclin

À la fin du XVIII^e^ siècle un vide s'ouvre, sinon dans l'activité, du moins dans la création musicale anglaise. Cette longue période de près d'un siècle verra cependant la mise en place d'un certain nombre d'institutions et de mouvements qui se révéleront bénéfiques lorsque, à partir de la fin du XIX^e^ siècle, apparaîtront d'authentiques talents créateurs.

5. Le renouveau

• Elgar et son temps

C'est, curieusement, une figure solitaire qui va imposer son nom comme le tout premier de la génération nouvelle. Né et fixé à Worcester, de ce fait éloigné des institutions londoniennes, Edward Elgar (1857-1934) est un autodidacte. C'est à l'âge de quarante-deux ans que ses *Variations on an Original Theme* (« *Enigma Variations* », 1899) le révèlent comme un maître de la musique instrumentale ; elles sont suivies d'un concerto pour violon, de deux symphonies, d'une étude symphonique, *Falstaff*, d'un concerto pour violoncelle. Sa musique vocale, riche de plusieurs belles partitions, offre avec *The Dream of Gerontius* (1900) l'un des grands oratorios sacrés de l'école anglaise.

Le début du xx^{e} siècle voit apparaître auprès d'Elgar quelques estimables compositeurs issus du Royal College of Music, fondé en 1882, mais c'est un autre homme seul, Frederick Delius (1862-1934), qui en Grande-Bretagne est jugé presque comme l'égal d'Elgar (alors qu'en France, où il avait pourtant choisi de vivre, il demeure quasi inconnu).

• Autour de Vaughan Williams

Avec Elgar, Ralph Vaughan Williams (1872-1958) domine l'Angleterre musicale de la première moitié du xx^{e} siècle. Sa puissante personnalité en fait à double titre le chef d'une école nationale : à l'instar de Bartók en Europe centrale, il puise les matériaux de son art dans un folklore qui, de la citation directe à l'allusion la plus subtile, imprègne la majeure partie de son œuvre ; il rejoint aussi les maîtres du passé, notamment de l'époque Tudor. Sa production, à la fois immense et protéiforme, est servie par une technique souveraine et une recherche formelle constamment

renouvelée. Il est difficile d'y faire un choix : cantates, oratorios, œuvres pour orchestre (en particulier neuf symphonies), puisant aux sources complémentaires du terroir et de l'esprit, sont marqués du sceau d'un des plus féconds créateurs d'outre-Manche.

À la même génération appartiennent Gustav Holst (1874-1934), musicien à la personnalité riche et originale, Frank Bridge (1879-1941), John Ireland (1879-1962), Cyril Scott (1879-1970), Gerald Berners (1883-1950), Arnold Bax (1883-1953), qui se recommandent tous plus ou moins d'une tradition nationale à laquelle vient s'ajouter à l'occasion l'influence de Debussy, de Ravel ou de Stravinski.

6. De la tradition à l'avant-garde

En Grande-Bretagne, tradition et avant-garde continuent de se partager la production musicale, même si, influencés par les recherches et par les acquisitions les plus avancées des écoles et des courants d'Europe ou des États-Unis, les compositeurs anglais d'aujourd'hui sont en mesure de rivaliser avec ces dernières et d'affirmer en face d'elles les traits d'une authentique originalité.

• Autour de Britten et de Tippett

Ce double courant était déjà manifeste chez Herbert Howells, Arthur Bliss, William Walton, Benjamin Britten, d'une part, Elisabeth Lutyens, Humphrey Searle, Cornelius Cardew, d'autre part. Howells (1892-1983) s'illustre surtout dans la musique d'église. L'œuvre de Bliss (1891-1975), fort ouverte, brille surtout à l'orchestre (*Music for Strings, Concerto pour violon, Concerto pour*

piano), aux chœurs (*The Beatitudes*) et dans la musique de chambre (*Deuxième Quatuor à cordes*). Quant à Walton (1902-1983) – une des figures les plus représentatives de la musique anglaise, après Britten –, la diversité de son talent créateur se manifeste dans son premier triomphe, le célèbre « divertissement » *Façade* de ses vingt ans, trois concertos – pour violon, pour alto, et pour violoncelle –, les symphonies de sa maturité, l'oratorio *Belshazzar's Feast*, l'opéra *Troilus and Cressida*, pour ne citer que les sommets.

Benjamin Britten (1913-1976) demeure sans conteste la grande figure musicale anglaise du xx^{e} siècle, faisant preuve, d'une partition à l'autre, d'une exceptionnelle créativité. Auteur de nombreuses œuvres de musique de chambre (trois quatuors à cordes, trois suites pour violoncelle, plusieurs pièces pour divers instruments et piano), de deux concertos (pour piano et pour violon), d'œuvres pour orchestre (*Variations on a Theme of Frank Bridge, Sinfonia da Requiem, Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell, Symphonie pour violoncelle et orchestre*), c'est surtout à la voix qu'il doit le meilleur de sa vaste production : ses cycles de mélodies accompagnées au piano (*Seven Sonnets of Michelangelo, The Holy Sonnets of John Donne, Songs and Proverbs of William Blake*) ou à l'orchestre (*Les Illuminations, Sérénade pour ténor, cor et orchestre à cordes, Nocturne pour ténor et cordes, Phaedra*, pour mezzo-soprano, percussions, clavecin et cordes), ses œuvres polyphoniques (*Hymn to St. Cecilia, A Ceremony of Carols*), ou encore les œuvres réclamant les forces rassemblées des soli, chœurs et orchestre (*Spring Symphony* et surtout *War Requiem*, à la fois l'un des incontestables chefs-d'œuvre du xx^{e} siècle et une profession de foi passionnée en faveur de la paix) font de lui un spécialiste exceptionnel du mariage de la parole et de la musique. Mais c'est indiscutablement dans ses œuvres scéniques qu'il faut voir le couronnement de son talent : ses

opéras *Peter Grimes, The Rape of Lucretia, Billy Budd, The Turn of the Screw, A Midsummer Night's Dream, Death in Venice,* et les trois « paraboles pour l'église » (*church parables* : *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* et *The Prodigal Son*) tracent à leur auteur un chemin de gloire inégalé en Angleterre depuis Purcell.

Elisabeth Lutyens (1906-1983), Humphrey Searle (1915-1982) et Cornelius Cardew (1936-1981) ont eu le mérite de montrer la voie des techniques d'écriture sérielles issues de Schönberg, Berg et Webern, et de préparer la montée de l'avant-garde au créneau. De ce mouvement, Elisabeth Lutyens fut, avec Roberto Gerhard (1896-1970) et Mátyás Seiber (1905-1960), l'un des valeureux pionniers. De son *Chamber Concerto n° 1* (1939) au dernier de ses treize quatuors à cordes (1982), elle a forgé un style éminemment personnel et donné vie à un extraordinaire éventail d'œuvres, où sont représentés tous les genres : pièces lyriques, partitions instrumentales privilégiant soit les petits ensembles et l'orchestre de chambre, soit le grand orchestre, soit les chœurs traités a cappella ou avec orchestre – une production dont l'ensemble, par son exigence technique et sa probité artistique, restera, pour les jeunes générations, un exemple sans failles riche d'enseignements.

Humphrey Searle, son cadet de près de dix ans, tôt venu lui aussi au dodécaphonisme à travers Webern, auquel il a dédié son *Intermezzo* pour onze instruments (1946), puis sa *Cinquième Symphonie* (1964), consacre plusieurs partitions au genre de la cantate pour récitant et orchestre avec ou sans chœur, plus proches de Berg que de Weberu, d'ailleurs, par le lyrisme, tout comme *Tamesis*, œuvre orchestrale créée en février 1983 après la mort de l'auteur. Cornelius Cardew, après avoir dans ses premiers essais subi lui aussi fortement l'influence du maître viennois, puis celle de Stockhausen, est tôt attiré par John Cage et les théories de

l'indétermination, dont l'esthétique culmine dans *Treatise* (1963-1967), partition graphique laissant toute liberté aux interprètes, puis dans *The Great Learning*, inspiré par Confucius (1968-1970), avant l'expérience éphémère du « Scratch Orchestra », dévolu aux musiques expérimentales, et les pièces d'idéologie marxiste-léniniste des années 1970.

Il faut encore citer, avant d'aborder la production proprement contemporaine, Gordon Jacob (1895-1984), Alan Bush (1900-1995), Edmund Rubbra (1901-1986), Lennox Berkeley (1903-1989), Priaulx Rainier (1903-1986), Elizabeth Maconchy (1907-1994), Phyllis Tate (1911-1987), qui ont eurichi la production du xx^{e} siècle. Ils représentent, chacun à sa manière, des options esthétiques comparables à celles de Britten ou de Walton.

Michael Tippett (1905-1998) est, avec Britten, le grand artisan du renouveau de la musique anglaise au cours de la seconde moitié du xx^{e} siècle. Comme Britten pacifiste convaincu, objecteur de conscience, il a toujours fait passer ses convictions dans sa vie comme dans sa musique. Ses oratorios *A Child of Our Time, The Vision of St. Augustine* et *The Mask of Time,* ses opéras *King Priam, The Knot Garden, The Ice Break, New Year*, son *Concerto pour double orchestre à cordes,* sa *Quatrième Symphonie,* son *Triple Concerto pour violon, alto et violoncelle,* son *Quatrième Quatuor à cordes* témoignent de la vitalité créatrice de ce musicien aux dons exceptionnels.

Ceux qui, après Tippett, sont demeurés par leurs choix esthétiques à l'écart des révolutions musicales du xx^{e} siècle ne représentaient plus, malgré d'incontestables mérites, qu'un combat d'arrière-garde. Quelques noms viennent à l'esprit – Malcolm Arnold (1921-2006), John Joubert (né en 1927), Philip Cannon (né

en 1929), William Mathias (1934-1992) –, compositeurs souvent prolifiques dont on peut regretter qu'ils se soient figés dans des attitudes de facilité ou de réserve qui les destinent tôt à l'oubli.

• Les « indépendants »

Plus fécond, en revanche, paraît être le comportement artistique de quelques musiciens qui, nés dans la décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale, peuvent valablement faire figure d'« indépendants ». Intéressante à cet égard est l'évolution d'un Alun Hoddinott (1929-2008) qui, d'abord influencé par Bartók, intègre dès les années 1960 des structures sérielles dans ses compositions pour aboutir à un langage personnel fondé sur de larges mouvements mélodiques appuyés harmoniquement sur des « clusters » d'accords, écriture développée dans ses partitions ultérieures, qu'il s'agisse d'œuvres orchestrales, chorales, ou d'opéras. Malcolm Williamson (1931-2003) est à cet égard plus décevant : né à Sydney, en Australie, ayant reçu dès son arrivée à Londres l'enseignement de Lutyens, puis subi fortement l'influence de Messiaen, d'où il tire d'abord un sérialisme modal tout à fait personnel, il évolue rapidement vers un éclectisme et une facilité relative d'écriture pour s'ouvrir à un plus large public, au risque de se fermer la voie de la postérité ; mais peut-être faut-il voir là la conséquence négative d'une consécration qui, ayant fait de lui en 1975 le Master of the Queen's Music, comporte, auprès d'avantages certains, les inconvénients et les contraintes attachés à une telle fonction. Tout autre est le cas de Nicholas Maw (1935-2009) qui, formé par Lennox Berkeley à Londres, puis par Nadia Boulanger et Max Deutsch à Paris, s'est assez rapidement forgé un style personnel où l'utilisation du total chromatique ne se prive pas pour autant de références à une polarisation harmonique de caractère quasi tonal, donnant lieu à des partitions de genre divers, mais

toutes marquées du style de l'auteur, ainsi le *Deuxième Quatuor à cordes* (1982) ou la *Sonate pour violon* (1996-1997). Comparable par son effort de synthèse paraît être à son tour le trajet de Richard Rodney Bennett (1936-2012), qui subit d'abord des influences diverses, y compris celles de Boulez et du jazz, et se trouve menacé par les dangers de l'éclectisme. Son goût pour l'opéra (*The Mines of Sulphur, A Penny for a Song, Victory*), transposé dans les années 1970 en des œuvres instrumentales inspirées par le théâtre musical (la série des quatre *Commedia*, celle des trois *Scena*), ses œuvres concertantes (*Concerto pour orchestre, Zodiac*) où dialoguent et s'affrontent les groupes orchestraux en de dramatiques rencontres, son œuvre majeure pour le concert, la cantate *Spells*, révèlent la volonté de construire dans un style vigoureux, personnel et direct, des architectures sonores aux équilibres pleinement maîtrisés. C'est aussi parmi les indépendants qu'on peut situer John Tavener (né en 1944) qui, immédiatement, à l'inverse de Bennett, trouve son style individuel sous la double influence de Stravinski et de Messiaen – la seconde correspondant à une affinité de tempérament qui le porte à la création d'œuvres d'inspiration religieuse où souvent, d'ailleurs, affleure le thème de la mort, du *Celtic Requiem* à *Akhmatova Requiem* en passant par l'opéra *Thérèse*.

• Vers l'avant-garde

Trois compositeurs de la génération antérieure ont une place à part dans la préparation de ce qu'il convient d'appeler l'avant-garde, à laquelle ils participent à des titres divers : Peter Racine Fricker (1920-1990), dont les choix esthétiques, allant d'un style atonal libre à un sérialisme sélectif, sont représentatifs du nouvel esprit inaugurant en Angleterre l'immédiat après-guerre ; Iain Hamilton (1922-2000) qui, vite acquis à une écriture chromatique, a parcouru le chemin allant de l'orthodoxie dodécaphonique à l'adoption d'un

idiome qui sacrifie à l'occasion aux micro-intervalles et à l'aléatoire ; Thea Musgrave (née en 1928), dont le parcours, comparable à celui de Hamilton à certains égards, notamment dans l'utilisation du hasard, signe quelques-unes des pages les plus remarquables de la fin du xx^{e} siècle, où il lui arrive de faire appel aux techniques électro-acoustiques.

• L'avant-garde

Parti du sérialisme (*Première Symphonie*, strictement sérielle, 1954), Reginald Smith Brindle (1917-2003) s'en est libéré dès 1970 – avec sa pièce pour orchestre *Apocalypse* –, pour utiliser à l'orchestre les ressources de la musique électronique (clusters, glissandos, séquences d'improvisation, etc.), qu'il a pratiquée en studio ; on peut en toute objectivité le considérer comme un des membres à part entière de cette avant-garde dont il s'est fait d'ailleurs le brillant historien.

L'avant-garde domine aujourd'hui sans conteste la scène britannique, et il serait présomptueux de prétendre en brosser en quelques lignes les caractéristiques et en évoquer les nombreux représentants : qu'il suffise de dire que ces derniers – dont on citera quelques noms – ne reconnaissent pour règles que celles qu'ils s'imposent librement – cela d'ailleurs de façon souvent très exigeante –, à quoi il convient d'ajouter qu'ayant rejeté au départ toutes les formes traditionnelles de composition exploitées depuis quelques siècles dans le monde occidental, ils enrichissent à l'occasion leur palette de tous les modes mélodiques ou rythmiques de l'Orient, auxquels vient s'adjoindre un matériel sonore extraordinairement divers, formé, d'une part, de toutes sortes d'instruments exotiques, notamment de percussions, d'autre part, des plus récentes acquisitions de ce qu'on peut en un mot désigner

comme musique électro-acoustique, qu'il s'agisse de musique « concrète » enregistrée sur bande et soumise à tout un ensemble de traitements, ou de musique proprement électronique produite en studio. Les trois « pionniers » de l'avant-garde britannique sont issus de ce qu'il est convenu d'appeler le groupe de Manchester, formé en 1953 sous le nom de New Music Manchester Group : Alexander Goehr (né en 1932), Peter Maxwell Davies (né en 1934) et Harrison Birtwistle (né en 1934).

Le premier demeure relativement conservateur si l'on considère certaines formes abordées (concerto, symphonie, fugue) autant que le matériel sonore utilisé (instruments d'orchestre traditionnels), mais aussi progressiste dans l'évolution de sa technique d'écriture, développée à partir du sérialisme schönbergien et post-wébernien en une succession d'œuvres révélant une invention constamment en éveil.

Davies, exceptionnellement prolifique, s'impose comme l'une des figures les plus originales, utilisant volontiers, parfois dans une intention parodique, des citations et des maniérismes de style empruntés au passé lointain ou récent d'un patrimoine national (*Alma Redemptoris Mater*, *O Magnum Mysterium*, *Seven In Nomine*, *Taverner*) ou européen (*Leopardi Fragments*, *Revelation and Fall*), ne reculant parfois ni devant la violence (*Eight Songs for a Mad King*) ni devant le blasphème (*Vesalii Icones*), sans se priver pour autant de sacrifier au lyrisme le plus pur (*Hymn to St. Magnus*, *Ave Maris Stella*) ou à la fraîcheur d'œuvres écrites pour enfants (*The Two Fiddlers*, *Cinderella*).

Musicien de l'avant-garde, Birtwistle évite à tout prix toute forme traditionnelle, préférant des structures libres ou du type couplet-refrain (*Verses for Ensembles*), cherchant son inspiration

dans les mythes de la naissance, de la mort et de la régénération (*Nenia : the Death of Orpheus, The Fields of Sorrow, The Mask of Orpheus*), ayant pour principal souci, selon ses propres termes, « de découvrir de nouvelles valeurs du Temps ».

À la même classe d'âge appartiennent un certain nombre de musiciens de haut rang dont la carrière est généralement partagée entre la création, l'enseignement et la direction d'orchestre, comme Hugh Wood (né en 1932), David Blake (né en 1936), David Bedford (1937-2011), Jonathan Harvey (1939-2012), tous remarquablement prolifiques, joués partout dans le monde, attirés par l'orchestre, mais plus particulièrement par les petits ensembles vocaux et instrumentaux, souvent traités en vue d'exécutions scéniques proches du théâtre musical, rompus enfin aux techniques compositionnelles de la musique électro-acoustique.

Élève de Goehr, Robin Holloway (né en 1943) reste, à la tête d'une œuvre exigeante et féconde, un « classique » encore strictement fidèle à un matériel sonore traditionnel qui lui suffit à intégrer les acquisitions les plus récentes, à la différence de Roger Smalley (né en 1943), de Tim Souster (1943-1994) et, surtout, de Brian Ferneyhough (né en 1943), sans doute la personnalité la plus profonde, la plus imaginative et la plus complexe de sa génération.

Michael Finnissy (né en 1946), Douglas Young (né en 1947), Nigel Osborne (né en 1948), Oliver Knussen (né en 1952) ont pris la relève, tandis que le bien nommé George Benjamin (né en 1960) fut, en 1980, le plus jeune compositeur jamais joué aux « Proms » de Londres, et salué à cette occasion par un unanime concert de louanges. À ces noms il faudrait en ajouter bien d'autres, chaque année apportant une nouvelle floraison de talents : l'avant-garde se porte bien en Angleterre.

Bibliographie

J. CALDWELL, *The Oxford History of English Music*, 2 vol., Clarendon Press, Oxford, 1991, 1998
R. COWGILL & J. RUSHTON dir., *Europe, Empire and Spectacle in Nineteenth Century British Music*, Ashgate, Aldershot (G.-B.), 2006
H. DAVEY, *History of English Music*, 1re éd. 1895, rééd. Kessinger Publishing, Whitefish (Montana), 2006
E. J. DENT, *Foundations of English Opera. A Study of Musical Drama in England during the Seventeenth Century*, The Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1928, rééd. *ibid.*, 1965
P. DICKINSON dir., *Twenty British Composers*, Chester, Londres, 1975
E. H. FELLOWES, *English Madrigal Verse : 1588-1632*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1920, rééd. 1992 ; *The English Madrigal Composers*, *ibid.*, 1921, 2e éd. 1948 ; *The English Madrigal*, *ibid*, 1925, rééd. 1972 ; *English Cathedral Music from Edward VI to Edward VII*, Methuen, Londres, 1941, rééd. Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1981
W. H. G. FLOOD, *Early Tudor Composers*, Oxford Univ. Press, 1925 ; *Late Tudor Composers*, *ibid.*, 1929
L. FOREMAN dir., *British Music Now*, Elek, Londres, 1975
G. GEFEN, *Histoire de la musique anglaise*, Fayard, Paris, 1992
M. H. GLYN, *About Elizabethan Virginal Music and its Composers*, Reeves, Londres, 1924
P. GRIFFITHS, *Modern Music : The Avant Garde since 1945*, Dent, londres, 1981 ; *New Sounds, New Personalities. British Composers of the 1980s*, Faber & Faber, Londres, 1985
W. H. HADOW, *English Music*, Longmans, Londres, 1931
F. HOWES, *The English Musical Renaissance*, Secker & Warburg, Londres, 1966
E. D. MACKERNESS, *A Social History of English Music*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1964, rééd. 1976
J. MICHON & J. MAILLARD, *La Musique anglaise*, coll. U2, Armand Colin, Paris, 1970
P. PATTISON, *Music and Poetry of the English Renaissance*, Methuen, Londres, 1948, rééd. Da Capo Press, 1971
G. REESE, *Music in the Middle Ages*, Dent, 1941 ; *Music in the Renaissance*, *ibid.*, 1954
H. DE ROUVILLE, *La Musique anglaise*, coll. Que sais-je ?, P.U.F.,

Paris, 1986
R. SMITH BRINDLE, *The New Music. The Avant-garde since 1945*, Oxford University Press, 1987
E. WALKER, *A History of Music in England*, rév. par J. A. Westrup, Da Capo Press, 1978 (1re éd. 1907)
J. A. WESTRUP, *British Music*, Longmans, Green, Londres, 1949
A. WHITTAL, *The Music of Britten and Tippett*, Cambridge University Press, 1982, 2e éd. 1990
W. L. WOODFILL, *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Princeton Univ. Press, Princeton (N. J.), 1953, rééd. Da Capo Press, 1969.

ANTHEM

Du vieil anglais *anteifn*, du grec et du latin *antifona*, de l'espagnol et de l'italien *antifona*, l'anthem, forme de musique religieuse anglicane, est une paraphrase libre (et non une traduction littérale anglaise) de textes bibliques (psaumes de David, en particulier), chantée pendant l'office, généralement après la troisième collecte, mais le texte ne fait pas officiellement partie de la liturgie.

Avant la Réforme anglicane, anthem désigne une antienne (antifona), c'est-à-dire « une voix en réponse » ou la récitation en alternance (par demi-chœurs) des psaumes, ou une pièce *ajoutée* à l'office.

Après la Réforme, et à partir de la version de 1662 du *Book of Common Prayer*, livre (officiel) de la prière commune en langue anglaise, pour les matines et pour les vêpres, il est précisé que, dans l'office quotidien et dans les prières du soir, « les chœurs et interventions chorales sont suivis de l'anthem ». Cette pratique rejoint l'injonction de la reine Élisabeth I^re^ en ces termes : « chanter à l'église une hymne ou autre chant de ce genre ».

Au XVI^e^ siècle, l'anthem, en forme de motet polyphonique (à plusieurs voix), est traité par Christopher Tye (1500 env.-1572) et Thomas Tallis (1505 env.-1585) — qui composent, chacun, une douzaine de pièces pour la nouvelle liturgie issue de la Réforme, dans le sillage de l'archevêque Thomas Cranmer, et conformément aux recommandations du roi Henry VIII relatives à la langue vernaculaire —, par John Sheppard (1515 env.-1560 ou 1563),

auquel on en doit quatorze, et, surtout, par William Byrd (1542 ou 1543-1623), qui en mit quarante-deux en musique ; son esthétique est ancrée dans la tradition polyphonique contrapuntique issue du XVIe siècle et reste proche de la fonction liturgique de l'anthem.

Au XVIIe siècle, la vogue du chant individuel et du style monodique (monodie accompagnée) permet à l'anthem de justifier sa dénomination, car anthem signifie, en fait, *anti-hymn*, c'est-à-dire chant alterné (antiphoné) et donne naissance — selon l'alignement au goût du jour — à deux types : le *full anthem* pour chœur, avec ou sans accompagnement à l'orgue (par exemple *O God thou Hast Cast us out*, de Henry Purcell) ; le *verse anthem*, avec des versets (pour solo, duo, trio, quatuor vocal), dans lequel le chœur accompagné à l'orgue alterne avec des passages pour voix seules soutenues par un ensemble de violes (par exemple *O Lord Rebuke me not*, de Henry Purcell).

Ces deux genres, full anthem et verse anthem, sont cultivés par Pelham Humphrey (1647-1674), John Blow (1649-1708), qui compose, entre autres, un anthem pour les obsèques du général Monk (*O Lord, I Have Sinned*), pour le couronnement du roi Jacques II (*We Will Rejoice in the Salvation*), pour celui de William et Mary (*The Lord God Is a Sun*), pour la dédicace de la cathédrale Saint Paul en 1697 (*I Was Glad*). Henry Purcell (1654-1695) a écrit des anthems pour la Chapelle royale. Parvenue à ce stade, la forme évolue vers la cantate avec accompagnement orchestral et atteint son apogée à la fin du XVIIe siècle. Le genre, pratiqué par Georg Friedrich Haendel (1685-1754) lors de son installation en Angleterre, ne disparaîtra pas au XIXe siècle et inspire encore les compositeurs anglais du XXe siècle.

Edith WEBER

ANTIPHONIQUE CHANT

Forme musicale typique de la liturgie chrétienne. Alors que l'*antiphonon* de Ia théorie grecque signifie octave (hommes et femmes à l'unisson chantent à l'octave), dans l'*antiphona* latine, deux demi-chœurs (ou deux solistes) chantent alternativement une suite de versets mélodiquement identiques (alternance simple ; forme psalmodique AA répétée). Pline, Philon, Tertullien, les Pères du désert s'y réfèrent. Au IVe siècIe, Flavien et Diodore d'Antioche l'empruntent au rite syriaque.

L'antienne est aussi un refrain que les demi-chœurs réunis exécutent avant le psaume et après la doxologie (forme AB [psalmodie antiphonée au premier sens] A). La place de l'antienne dans la structure de l'introït répond à cette forme. Enfin, l'antiphonie responsoriale est surtout counue des liturgies orientales ; on la trouve par exemple sous la forme suivante (alternance mixte) : entre les versets alternés par les demi-chœurs, un refrain est repris par le chœur entier. L'écriture pour double chœur (Renaissance italienne) et celle du concerto rappellent notamment le procédé de l'antiphonie.

Pierre-Paul LACAS

ARC MUSICAL

Les arcs musicaux sont des instruments de musique à cordes que l'on trouve aussi bien dans les cultures Ies plus archaïques que dans d'innombrabIes cultures contemporaines. Une peinture rupestre de l'époque magdalénienne découverte dans la grotte des Trois Frères, en Ariège, datée de 15 000 ans environ avant Jésus-Christ, montre un arc musical.

L'arc musical se compose d'une tige flexible dont la longueur varie entre 0,5 et 3 mètres environ ; une corde, tendue entre les deux extrémités de cette tige, est pincée ou frappée par I'instrumentiste pour produire une note fondamentale de faible intensité. L'instrumentiste peut obtenir d'autres notes en pressant la corde entre un doigt et le pouce, en touchant légèrement la corde pour produire de faibles harmoniques, en attachant la corde à la tige pour former deux segments tendus, ou, sur un arc en bouche – dans lequel la corde passe entre Ies lèvres de l'exécutant –, en utilisant la bouche comme résonateur de volume variable afin d'isoler certains harmoniques. Sur l'arc à calebasse, c'est une calebasse tronquée attachée à la tige qui fait office de résonateur.

E.U.

ARCHET

Répandu dans les civilisations musicales du monde entier, l'archet est l'accessoire indispensable à la mise en vibration de certains instruments à cordes munis de chevalets qui surélèvent celles-ci au-dessus de la table d'harmonie. Il se compose d'une mèche de soie, de crins ou de fibres végétales et d'une baguette de bambou ou de bois, pourvue d'une certaine élasticité. Les formes en sont très variées. La mèche ne « frotte » pas seulement la corde, mais l'écarte de sa position de repos tout en lui imprimant une torsion. Pour éviter le glissement de la mèche sur la corde, une substance telle que la colophane est utilisée. Selon les techniques de jeu, le musicien peut faire varier avec ses doigts la tension de la mèche et son appui sur la corde tout en jouant, ou agir par utilisation des propriétés d'élasticité et de fermeté de la baguette, la mèche étant réglée d'avance.

Dans la musique savante d'Occident, l'archet a subi une évolution considérable : les premiers documents iconographiques datent du XI^e^ siècle et montrent des archets fortement courbés, dont la mèche semble attachée aux deux extrémités par des ligatures, le musicien tenant l'archet par une sorte de poignée. Les miniaturistes des siècles suivants figurent le même type, dans des dimensions différentes et avec des courbures plus ou moins prononcées. À partir de la Renaissance et durant tout le XVII^e^ siècle, les archets que montrent les peintures et les dessins ont des baguettes fines, légèrement arquées, terminées en pointe effilée. Dès le XVII^e^ siècle, l'archet fait l'objet d'une recherche empirique, donnant au XVIII^e^ siècle des baguettes droites, de haute qualité, parfaitement adaptées

au style de musique auquel elles sont destinées. À partir du XIXe siècle, le romantisme apportant une « expressivité » nouvelle, la conception de l'archet change : il faut concilier légèreté et solidité, souplesse et rigidité, donner un peu plus de poids au talon, équilibrer entre elles les différentes parties de la baguette.

L'école française d'archeterie a été la première à fournir aux musiciens de toute l'Europe des archets répondant au style nouveau de la musique. Vers 1770, grâce à Tourte, la baguette droite est abandonnée au profit d'une baguette légèrement concave, terminée par une tête de plus en plus carrée. La famille Tourte, et surtout François (mort en 1835), puis les Peccatte, Voirin, etc. construisent des archets qui sont, aujourd'hui encore, très recherchés pour leurs qualités incomparables, tant du point de vue des fournitures que de la facture.

De nos jours, des archetiers de grand talent copient des archets antérieurs à 1750, pour répondre à la demande en matière de musique ancienne et, d'autre part, créent, surtout en France, des modèles originaux, renouvelant ainsi la facture traditionnelle.

Josiane BRAN-RICCI

ARCHITECTURE ET MUSIQUE

Introduction

La comparaison, tentée à maintes reprises, entre architecture et musique a donné lieu en général à des slogans du genre « l'architecture est une musique figée ». On ne s'est pas privé non plus de constater que les œuvres de la « grande » musique occidentale s'étaient peu à peu solidifiées en objets, et que la complexité de leur architectonique autorisait que l'on parlât à leur propos d'édifices. Fallait-il pousser plus loin les métaphores ? On s'estimait d'autant plus habilité à le faire qu'un certain pythagorisme avait habitué les esprits à découvrir un peu partout des relations d'harmonie entre le macrocosme et les différentes échelles microcosmiques : pourquoi les rapports entre intervalles musicaux et proportions architecturales eussent-ils échappé à la règle ? La musique, d'autre part, ne s'est érigée que progressivement en art autonome : elle n'intervient guère en tant que telle à l'aube du christianisme, dont les offices sont parlés ou déclamés avant d'être chantés ; c'est à des préoccupations liturgiques plutôt que musicales que l'on doit la géométrie pentagonale de la nef byzantine de Sainte-Sophie de Constantinople, ou des cinq coupoles de Saint-Marc de Venise, en correspondance avec l'articulation des cinq parties de la messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Et, pourtant, un Spengler s'extasiera devant l'apparente similitude entre le plan de l'église baroque des *Vierzehn Heiligen*, en Bavière (1772), et les quatre parties symétriques de la fugue à quatre voix en

ut majeur (env. 1730-1740) de Jean-Sébastien Bach : tout se passe comme si le musicien n'avait eu de cesse qu'il ne comblât le relatif retard de rigueur numérologique qui le handicapait au départ face à l'architecte.

Néanmoins, à l'exigence d'une correspondance stricte, et mathématiquement mesurable, entre les réalisations des deux arts, fait pièce la constatation historique d'un décalage évolutif ; on s'explique dès lors que le Hegel des *Leçons sur l'esthétique* se soit senti obligé de ne confronter musique et architecture que de façon partielle : art premier, l'architecture ne peut rencontrer pleinement la musique, art romantique, parce que leurs matériaux ne coïncident guère, et que l'intériorité spirituelle ne trouve historiquement à se déployer qu'une fois épuisés, ou du moins émoussés, les prestiges de l'extériorité matérielle. Certes, les deux arts tablent sur l'« harmonie de rapports qui se laissent ramener à des nombres ». Mais même s'il est vrai, comme le veut Schelling, que l'architecture est « une musique figée », cela ne peut se dire qu'à partir du moment où la musique elle-même s'est développée en une architecture vivante, qui laisse loin derrière elle la structure en arabesque du décor interne propre aux pyramides ou aux catacombes, tous édifices qui ne font que rationaliser la représentation de la mort. La mission de la musique serait donc d'aider l'architecture à se libérer de toute réduction « à des déterminations numériques et à des mesures précises ». Se réclamant de l'eurythmie, la musique transcende la pesanteur ; si elle rencontre l'architecture classique, ce ne sera pas pour rivaliser de rigueur avec elle, mais pour la rappeler à sa vocation, qui est de démentir, à force de fluidité et de richesse, tout excès d'inféodation à la « rationalité de ses formes ».

Hegel devance donc Spengler, ainsi que tout idéologue qui professerait la thèse d'une interdépendance absolue entre les deux arts : une musique n'est nullement mieux comprise si elle résonne dans un lieu dont les proportions sont elles-mêmes « musicales ». Mais ne faut-il pas aller plus loin ? La technologie actuelle n'invite-t-elle pas à prendre en compte, plus profondément que ne pouvait le faire une esthétique vouée, malgré son vœu d'historicisme, au travail du concept, la dimension concrète, empirique, de l'espace ambiant ? La répartition des sons dans l'espace, qui joue un rôle essentiel dans la perception de la musique, est fonction du style architectural de l'édifice que l'on mobilise pour un concert ; bien plus, c'est le mode de clôture de l'espace qui matérialise la sonorité. Et qu'advient-il lorsqu'une nouvelle définition de l'espace vient à percer ? Un espace non perspectiviste allié à une technologie électronique ne vont-ils pas susciter une véritable émancipation de la musique à l'égard de toute clôture, c'est-à-dire de toute architecture ? L'architecture, de son côté, évoluera-t-elle de façon que soit évitée la rupture de son dialogue avec la musique ?

1. Position du problème : la correspondance des arts

Dans un monde imbu de mythes, les relations de l'architecture et de la musique s'exprimaient sous une forme allégorique ; la philosophie, dans bien des cas, s'est voulue une réflexion sur ces allégories. On connaît l'histoire d'Amphion : le fils d'Antiope et de Jupiter bâtit les murs de Thèbes en jouant de la lyre ; au gré des sons, les pierres venaient prendre chacune sa place. À quoi fait écho la formule de Plotin : l'architecture, c'est ce qui reste de l'édifice, la pierre une fois ôtée. Mais, demandait en 1947 Étienne Souriau dans *La Correspondance des arts*, « par quelle expérience ôter la pierre,

et tout ce qui est d'elle ; tout en respectant, tout en faisant apparaître un reste ? La seule méthode, c'est de faire témoigner le son contre la pierre [...] ; de donner aux arts ce qui diffère, à l'art ce qui demeure. Ce qui demeure : non un invariant grossier, mais l'acte, la loi des correspondances. On évoque donc ici toute une discipline, et véritablement scientifique [...]. Nommons-la esthétique comparée ». La fin de l'esthétique comparée consiste, on le voit, à dégager, en amont des différents matériaux utilisés dans les différents arts et liés à des qualités ou *qualia* sensibles bien distincts, un domaine formel commun : comme le beau « pur » est irréductible au beau « adhérent » selon Kant, l'art « pur » ou « primaire » qu'est l'architecture s'obtient par le filtrage ou l'écrêtement de tout le narratif ou le descriptif, en l'occurrence de tout ce qu'une sculpture « figurative » représente. L'architecture est, pour Souriau, un art « présentatif ». Même observation à propos de la musique : une fois épurée de tout programme ou de toute velléité d'imitation, celle-ci laisse apparaître une intelligibilité qui lui est propre – mais qui n'est pas sans analogie avec celle de l'architecture « pure ». Ce qu'exprime parfaitement Étienne Gilson dans *Matières et formes* (1964) : « Les rapports géométriques entre les formes des volumes construits dans l'espace ont leur sens complet en eux-mêmes ; comme les rapports entre sons que crée le musicien, ceux que l'architecte établit entre les lignes, les surfaces et les volumes obéissent à des lois mathématiques et la manière de les assembler n'a pour fin, ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts, aucune reproduction, représentation ou imitation d'un objet extérieur quelconque. »

L'esthétique d'un Souriau ou d'un Gilson reprend ainsi le distinguo thomiste entre *proportio in partibus* et *convenientia ad finem* : l'ordonnance proportionnelle des parties entre elles précède l'adéquation de l'œuvre à une fin ou réalité extérieure, car elle

signale l'invention spirituelle par excellence ; « pas plus que le musicien ne trouve tout faits dans la nature les sons musicaux qu'il combine selon des lois définies, pas davantage l'architecte ne trouve tout faits dans la nature des lignes droites, des angles droits, des cintres parfaits et ainsi de suite » (Gilson). Mais, dans l'hypothèse même où l'on admettrait la hiérarchie « verticale » entre le « présentatif » et le « représentatif », entre le « primaire » et le « secondaire », ou encore, pour parler anglais, entre l'*absolute Beauty* et la *comparative Beauty* selon Hutcheson, est-on fondé pour autant à affirmer qu'il existe, fût-ce au niveau le plus élevé ou le plus intime, celui de la forme qu'instaure l'esprit lorsqu'il ne se mesure plus qu'à lui-même, un noyau identique, commun à deux arts aussi apparemment divergents que l'architecture et la musique ? Tel serait visiblement le souhait de Souriau, qui affine ses comparaisons en parlant du « caractère purement musical d'un accord de couleurs » ou de « l'affinité d'une fugue de Bach avec les combinaisons linéaires des lambrequins décoratifs sur la panse d'une faïence d'Urbin ». Mais n'avoue-t-il pas la fonction seulement métaphorique de la correspondance des arts à l'échelon le plus haut, lorsqu'il tente de justifier l'appartenance des sculptures abstraites d'un Lipchitz à l'architecture en alléguant que la combinatoire de leurs formes se présente « *comme* une *sorte* de musique des dispositions tridimensionnelles » ? (c'est nous qui soulignons). Comme une sorte de musique ! L'embarras de l'esthéticien tient en réalité à ce que, malgré son souci unificateur, il n'a pas su échapper à ce que l'on pourrait considérer, avec Guido Morpurgo-Tagliabue, comme *la* dichotomie originaire propre à tout le formalisme du XIX^e^ siècle, celle qui oppose le *contrepoint* musical (le jeu des sons), et l'*arabesque* figurative – c'est-à-dire non seulement deux *qualia* (son et ligne), mais bien deux *transcendantalia* (temps et espace : les deux « transcendantaux » ou

dimensions fondamentales de la sensibilité selon Kant) ; et cela, même si, tout au long de *La Correspondance des arts*, la distinction arts du temps/arts de l'espace est rejetée.

Plus claire est la position d'Étienne Gilson. Confessant son admiration pour les pages à la fois subtiles et captieuses que Paul Valéry consacrait naguère au rapprochement de l'architecture et de la musique dans *Eupalinos, ou l'Architecte,* et selon lesquelles l'une et l'autre sont des « arts qui enferment l'homme dans l'homme, ou, plutôt, qui enferment l'être dans son ouvrage », Gilson objecte cependant à Valéry qu'« on n'est pas nécessairement *dans* l'architecture, car on peut la voir du dehors ; vue de l'intérieur, on y est en effet entouré de toutes parts, mais par les limites d'un espace, au lieu que, si l'on se sent parfois entouré par la musique, c'est alors le temps qui nous entoure ». Nommer le temps « un espace intelligible et changeant », c'est une métaphore plutôt qu'un concept, et, sans la refuser en tant que telle, il ne faut pas lui permettre de créer des confusions. « Les actes commandés par la pensée de l'architecte produisent un objet qui dure de lui-même dans l'espace, les actes des exécutants commandés par la pensée du musicien produisent des sons impermanents qui se succèdent dans le temps, et dont l'existence est liée à celle des actes successifs qui les produisent. C'est notre corps qui est dans l'espace construit ; notre durée n'est même pas incluse dans celle de la symphonie, elle l'accompagne. » On a beau dire que l'architecture « se marche, se parcourt », même si cela est vrai il est encore plus vrai qu'elle « ne marche pas ». « La maison, le palais ou l'église se parcourt, mais la symphonie ne se parcourt pas, elle court, et cette fois ce n'est pas nous qui fournissons le mouvement, c'est elle qui nous entraîne dans sa course. » Quand s'achève le premier acte de *Parsifal*, toujours aux yeux de Gilson, nous sommes tous plus vieux d'une heure et quarante-cinq minutes, et la musique, même si c'est pour

renaître, a cessé d'exister ; mais « le *Festspielhaus* dans lequel nous étions réellement enfermés est toujours là, hélas ! car c'est de l'architecture ».

Quelles vont être les incidences de ce rappel de l'architecture et de la musique à l'ordre, et d'abord à l'ordre de leurs dimensions fondamentales ? Ni Gilson ni Souriau ne sont à l'aise avec ce qu'on pourrait appeler les débordements du formalisme ; tous deux seraient plutôt portés à stigmatiser les naïvetés que ne manque point de véhiculer la mystique des nombres. Il n'empêche : à leurs yeux, architecte et musicien s'accordent sur l'essentiel dès lors qu'à partir l'un de l'espace et l'autre du temps ils configurent des formes, *c'est-à-dire des objets*.

2. Nouvelle position du problème : la critique de la conscience estbétique

Ne faut-il pas cependant s'interroger sur cette réduction de la « forme » à l'*objet* ? On se rappelle en quels termes le Heidegger de « l'époque des conceptions du monde » entreprenait – en 1938 – de se démarquer de Hegel : à la différence de ce dernier, l'auteur de *Sein und Zeit* refusait d'admettre que la relation sujet-objet, c'est-à-dire la conscience dans l'acception traditionnelle, gouvernât l'élévation de l'étant en général – et notamment de cet étant qu'est l'œuvre d'art – à la vérité. Pour Heidegger, une telle élévation ne pouvait dépendre que d'une présence à l'être infiniment plus large que n'importe quel « champ de conscience », et il devenait impossible, dans ces conditions, de rapporter l'« origine » de l'œuvre à une quelconque stratégie productive du sujet. D'où la

réinterprétation de la thèse hégélienne sur la « mort de l'art » : celle-ci ne signifiait nullement, pour Heidegger, la subsomption de la sphère artistique sous un champ de conscience plus vaste, celui de la philosophie par exemple. C'était bien plus grave : en une époque qui ne se soucie que de science et de technique, on ne cherche plus « la » vérité, mais on se borne à configurer des *Weltanschauungen*, des « visions » de la réalité à l'aide desquelles le sujet se « représente » les étants comme autant d'objets mesurables, c'est-à-dire taillables à merci ; et, selon que ces objets intéressent plus ou moins le sujet, on leur assigne plus ou moins de « valeur ». Ainsi, plus le monde est asservi à la volonté de puissance du sujet, et plus il paraît *objectif* à ce dernier ; et plus cette objectivation s'accroît, plus se déchaîne la subjectivité du sujet.

Ces considérations ne nous éloignent-elles pas et de l'architecture et de la musique ? Au contraire : pour le fidèle disciple de Heidegger qu'est, tout au moins au départ, Hans Georg Gadamer, l'architecture est de tous les arts celui qui invite le plus clairement à quitter les parages désastreux de la « conscience esthétique ». Celle-ci, on l'a vu à propos de Souriau et de Gilson, ne peut que se rabattre en fait sur une « différenciation » qui se sert des dimensions *subjectives* ou *spirituelles* de la sensibilité anthropologique, l'espace et le temps de l'*Esthétique transcendantale* de Kant, pour garantir le statut d'objet de l'œuvre d'art. Cela revient à tout abdiquer en faveur de la spéculation sur les « valeurs » : de la fresque au chevalet, la constitution de la peinture en objet peut se laisser déchiffrer en termes d'ouverture de marché. Le cas de l'architecture est tout différent : aborder la problématique architecturale en s'hypnotisant sur la « différenciation » (c'est-à-dire sur le mythe objectivant de la correspondance des arts), c'est fétichiser le déjà là, l'espace et le temps comme déjà donnés, sur la stabilité desquels on est libre de spéculer (y compris

économiquement) ; mais la différenciation est déboutée et peut faire place à ce que Gadamer dénomme l'« indifférenciation esthétique » (*Aesthetische Nichtunterscheidung*), situation de risque et d'imprévisibilité majeure où se brouillent, entre autres, la distinction figure/fond et le pli sujet/objet qu'elle présuppose, dès l'instant où l'édifice est envisagé comme recélant plus et autre chose que la solution d'un problème (technique) de construction ; dès l'instant où, positivement, compte tenu du contexte au sein duquel il surgit, il apparaît comme fixant ce contexte à travers le temps et nous le transmettant, même dépassé. Alors, l'œuvre en soi, c'est-à-dire ce que la conscience esthétique se croit habilitée à ériger en objet, cesse d'importer ; au contraire, l'objet (intemporel) ou l'œuvre d'art (éternelle) sont restitués au temporel en un sens plus profond que ce que permettait la simple référence aux transcendantaux kantiens (lesquels, encore une fois, ne pouvaient que renvoyer à la subjectivité du sujet).

Gadamer l'exprime de façon frappante : « une œuvre d'architecture n'est jamais une œuvre d'art ». Rien, à l'évidence, ne nous interdit de penser ou d'éprouver le contraire. Mais, si nous le faisons, nous choisissons d'omettre le contexte, nous optons pour une abstraction ; nous méconnaissons l'usage réel de ce bâtiment-ci, lequel est retapé et consolidé afin de servir de nouvelles fins dans une époque nouvelle. Que la seule manière de préserver une construction existante soit de la transformer, fût-ce le plus légèrement possible, cela oblige à acquiescer – et d'une tout autre façon qu'en se complaisant à insister sur le parcours que requiert la perception complète d'un monument – à l'idée d'une architecture en mouvement. Gilson a raison, la musique est mortelle, l'architecture ne meurt pas. Mais c'est qu'elle mourra un peu plus tard. Bref, comme la musique, l'architecture est temporelle : elle change, non

parce que le présent change, ni parce que le passé a changé, mais parce qu'elle est passée et présente à la fois.

Et elle n'est pas seulement une musique ralentie, une musique qui, en raison de ce ralentissement, accomplirait plus radicalement ce que Heidegger désigne par l'« équitemporalité » – l'égalisation des empans du temps, la *Gleichzeitlichkeit* ou, si l'on préfère, la simultanéité ; elle est ouverture d'espace, elle spatialise et fraye, sarcle et désenclave un espace ou des espaces pour les autres arts – la statuaire, la peinture, le théâtre, la musique. Gadamer le dit fermement : l'architecture embrasse toutes les autres formes artistiques en imposant partout son point de vue, c'est-à-dire le point de vue de la décoration. Non seulement elle ménage un site à tout ce qu'elle abrite, mais ce site demeure le sien. Car une toile se définit et se délimite par son cadre, et une sculpture par son piédestal ; mais les deux, le cadre et le piédestal, n'imposent leur clôture que dans la mesure où celle-ci se détache ou « s'enlève » sur le fond qu'ouvre l'édifice qui l'englobe. Contrairement à la thèse formaliste, qui privilégie la figure ou la forme en reléguant le fond dans l'anonymat d'une indétermination jamais envisagée pour elle-même, l'analyse de Gadamer démultiplie les strates de ce fond, qu'elle considère comme des modalités distinctes d'ouverture. Le rôle d'une construction architecturale n'est donc pas d'attirer l'attention du spectateur sur sa seule forme, quelque admirable que celle-ci puisse paraître, mais d'opérer le rassemblement des différents contextes en jeu, et cela non pas en passant inaperçue et en se faisant invisible, mais à la faveur de ce qu'elle apporte et ajoute par elle-même à un tel rassemblement : elle met en relief, par là, le tout dans lequel elle-même s'insère, et lui administre ce que Gadamer appelle un « augment d'être » (le terme est quasi bachelardien...).

Enfin, si elle est décor, l'architecture attend aussi bien d'être décorée. Mais ce par quoi elle le sera n'a pas non plus à s'effacer dans l'indistinct : il lui faut être là sans pour autant s'imposer, sans prendre la première place et redevenir figure ou forme sur un fond. L'esthétique formaliste l'avait pressenti : l'éloquence et la musique, disait Gilson, ont le mérite de ne pas nuire à l'architecture. Certes ; mais Gadamer va beaucoup plus loin, en stipulant que non seulement l'architecture appelle une certaine décoration, mais que les arts dont les œuvres ne sauraient passer pour décoratives reçoivent de l'architecture un emplacement qui en modifie la teneur et en renouvelle la fonction – en sorte qu'ils décorent l'architecture à leur façon, qui est indirecte et oblique, par l'influence qu'ils en retiennent en quelque sorte malgré eux. L'exemple de la musique paraît ici s'imposer : même si elle est en principe apte à être jouée partout, elle trouve un lieu approprié dans tel ou tel édifice, théâtre, salle de concert, église ; et cette appropriation de la musique à elle-même par l'intermédiaire du lieu architecturé – songeons à l'acoustique, essentielle à la musique, et qui relève de l'architecture autant que de la physique appliquée – contribue à son tour à approprier l'architecture à elle-même. L'architecte Eero Saarinen, après voir terminé en 1955 l'édification du Kresge Hall dans le campus du Massachusetts Institute of Technology à Cambridge, modifia entièrement le plafond incurvé à l'aide de panneaux en plâtre suspendus sous la voûte, ce qui réduisit exagérément (à une seconde environ) le temps de résonance, et obligea à recourir à une sonorisation électro-acoustique ; la musique « en direct » ou « en temps réel » initialement prévue aura contribué à la modification du lieu, et celui-ci aura rétroagi sur la saveur même de ce que l'on y écoute...

3. Les interférences entre

structures sonores et espaces structurés

C'est à l'acousticien et musicologue allemand Fritz Winckel que l'on doit d'avoir élaboré une histoire plausible – à la fois concrète, précise et raisonnée – des interrelations de l'architecture et de la musique, examinées sous l'angle décoratif et non plus formel. On en résumera ici brièvement les principales étapes.

Première remarque : tout ou presque, dans le cours d'une telle histoire, est affaire de clôture. Winckel commence par faire sienne la constatation célèbre d'Hector Berlioz : « La musique en plein air est un non-sens. » L'agent de diffusion qu'est l'espace ambiant, pour autant qu'il soit fermé, exerce une influence décisive sur l'appréciation de la matérialité des sons : une génération entière d'auditeurs (mais aussi bien d'interprètes) peut voir son plaisir musical se faner, ou au contraire s'exalter, au gré de la conformité plus ou moins réussie de la musique à l'acoustique du lieu ; comme le degré de résonance ou de réverbération de ce dernier est fonction du style de l'architecte, on conçoit la nécessité, pour celui-ci, de se plier aux contraintes (elles-mêmes stylistiques) des musiques qui viendront hanter sa construction. Inversement, il n'est pas rare de voir une architecture dicter en quelque sorte un renouvellement stylistique à tel interprète, voire à tel compositeur.

Seconde remarque : le degré zéro de cet entrelacement des contraintes – au moment où l'on ignorait la fonction acoustique de l'espace, et où les édifices convenables faisaient défaut – n'est pas à négliger, car il conditionne tout un pan d'histoire, et par là l'ensemble de l'évolution ultérieure. À l'origine, observe Winckel, la musique ne pouvait se détacher du support verbal. Là encore, le

phénomène de clôture a dû jouer : du fait notamment qu'en zone subtropicale la notion d'abri n'avait qu'une importance relative, le développement de la musique n'a pu bénéficier de l'aménagement d'espaces fonctionnels ; ceux-ci, en revanche, ont proliféré sous les climats tempérés, ce qui a précipité les conjonctions entre les deux arts.

Si l'on aborde maintenant le théâtre grec, il est clair que le rond de l'orchestre, même à moitié encerclé par les gradins, manquait de surfaces de réflexion susceptibles d'assurer une réverbération efficace. Les subterfuges – « vases sonores » de Vitruve, panneaux verticaux du proscenium, masques des acteurs – permettaient sans doute d'optimiser la diction, mais ils devaient demeurer inopérants en ce qui concerne la musique (au reste confidentielle, puisque confiée à des instruments au rendement énergétique faible : l'aulos ou flûte de roseau, la lyre, la cithare). En somme, tout – y compris le vocable *mousikê*, désignant l'unité du verbe et du son – militait en faveur d'un privilège consenti au drame, ou à l'expression poétique ; et l'ouverture à tous vents de l'espace ne favorisait guère les effusions musicales.

La situation se transforme de façon notable à l'époque de Rome. D'une part, on améliore l'acoustique des théâtres grecs existants – comme celui de Taormina, en Sicile – en élevant, derrière la scène, des parois réfléchissantes ; de l'autre, on édifie des théâtres fermés – celui d'Orange, ou le Panthéon surmonté d'une coupole (entre 118-128 après J.-C.) –, dont les murs répercutent plusieurs fois les sons et autorisent leur fusion en une image « plastique », c'est-à-dire investie des propriétés particulières de l'espace ambiant, désormais plus intensément perceptible qu'à l'aide de la seule vue.

On ne s'explique guère dans ces conditions que les théâtres romains n'aient incité qu'à des effets musicaux de masse. Pour comprendre en regard l'indifférence de l'Église chrétienne naissante envers la musique, il suffit de se rappeler que l'héritage de la tradition hébraïque imposait la déclamation des textes sacrés sans compromission avec les instruments, et que les persécutions privilégiaient soit le recours à la seule liturgie, soit le silence. Cependant, le christianisme des origines, dans son souci de rompre avec le parti pris d'ouverture du temple grec – qui ne vise qu'à assurer le rayonnement du dieu vers l'extérieur –, entreprend de rassembler de deux façons les clercs et les fidèles : soit en les maintenant séparés (basilique rectangulaire), soit en les regroupant autour de l'autel (églises centrées ou à coupoles). Et ces deux conceptions vont perdurer – même si l'une, la rectangulaire, se révèle beaucoup plus favorable à la diffusion sonore : sans doute la symbolique d'une voûte hémisphérique, mimant le ciel, est-elle plus suggestive ; cela ne peut faire oublier les inconvénients de la focalisation qu'elle entraîne, de l'ensemble des énergies des sons réfléchis vers le centre, comme à Sainte-Sophie de Constantinople (VI^{e} siècle). De même, il est frappant de constater que le gabarit gigantesque des cathédrales gothiques – le volume intérieur du dôme de Cologne atteint 230 000 mètres cubes –, qui eût dû, en bonne logique acoustique, être considéré comme dissuasif à l'égard de toute communication sonore en raison de l'allongement prévisible du temps de réverbération, n'a pas infléchi de manière tangible les comportements musicaux de l'époque. C'est qu'à Cologne par exemple, où la résonance eût risqué de durer jusqu'à cinquante secondes, l'absorption liée à la présence des piliers et des croisées d'ogives, des autels et ouvertures latérales, des vitraux et – ne l'oublions pas – du public aboutissait à un temps théorique de douze secondes, et à une estimation subjective de quatre secondes

seulement. Or ce dernier chiffre convient particulièrement aux mouvements graves, et aux mélodies ancrées sur des intervalles stables ; au grégorien, donc, qui a valeur de symbole et s'adresse moins aux sens qu'il n'attend d'être contemplé et médité.

L'intérêt de cette étude historique des vicissitudes de l'implantation d'un sens proprement musical de l'espace consiste dans la relativisation qu'elle impose de l'ensemble des préjugés « absolutistes » concernant les interférences entre architecture et musique. De telles interférences dépendent au contraire de circonstances bien précises. Qu'une église, au Moyen Âge, constitue un lieu de refuge, cela incite à une certaine disponibilité affective à l'égard des chœurs qui s'y produisent ; leur musicalité s'en trouvera valorisée d'autant. Que la messe soit dite en latin, langue comprise par les laïcs eux-mêmes, cela autorise que l'on ne s'appesantisse guère sur la signification de chaque mot ; la mélodie en bénéficiera. La polyphonie ne peut s'épanouir que si les contraintes de résonance d'un local ne sont ni trop marquées, ni trop faibles. Cependant, toutes ces conditions, pour importantes qu'elles soient, ne suffisent sans doute pas à expliquer l'irruption, au XVI^{e} siècle, d'une « conscience spatiale » nouvelle. La découverte de la perspective allait se révéler beaucoup plus décisive : elle signalait bel et bien un changement de *Weltanschauung*, de vision générale du monde. On ne sera pas surpris, dès lors, de la couleur heideggérienne du jugement que porte sur ce phénomène le philosophe Jean Gebser, qui en a été l'observateur vigilant, et dont Winckel s'est directement inspiré : « L'absence d'une conscience de l'espace accompagne l'absence d'une conscience du moi, car l'objectivation et la qualification de l'espace présupposent un ego conscient de lui-même [...]. L'exagération de l'élément spatial s'accrut à travers les siècles dès 1500 ; elle est tout ensemble la grandeur et la faiblesse de l'homme conscient de la perspective. »

C'est vrai : le Moyen Âge est l'ultime époque d'un univers sans perspective ; en d'autres termes, d'un monde dans lequel l'endroit d'où le sermon est prononcé ne constitue aucunement une source sonore privilégiée, parce que la voix de Dieu traverse les murs, et qu'ainsi Dieu est omniprésent. L'architecture qui recèle une omnitemporalité, l'architecture présubjective et préobjective que l'avènement de la perspective a mise en question, est celle des cathédrales ; celle, audacieuse, qui assume la transparence des parois, et du coup l'ubiquité divine. Mais pourquoi une telle architecture n'a-t-elle pu durer, c'est-à-dire se maintenir vivante ? Nous n'en avons sauvegardé que les vestiges. L'explication, c'est Winckel – s'inspirant tout à fait de Gebser – qui la fournit : « Quand, persistant à croître, la conscience de l'espace fortifia la conscience du moi, le point de vue personnel devint le centre d'une étendue qui devait être inférée, dans les limites qu'impose l'horizon. Choisir un certain point de vue pour regarder restreint nécessairement l'angle visuel. Ainsi, l'image à deux dimensions fut remplacée par un espace pictural, que l'on peut représenter grâce à la perspective centrale. L'invention de celle-ci est attribuée à Brunelleschi. » Il est aisé, à partir de cette épiphanie de la perspective, de comprendre comment la tonalité en musique s'est effectivement imposée : cette dernière ne procède pas autrement, pour relier une structure musicale quelconque à un centre fonctionnel, que ne le fait le principe directeur de la perspective centrale, où l'ensemble des lignes qui dénotent la profondeur se rejoignent au « point de vue ». De même, la résolution harmonique qui succède historiquement au contrepoint polyphonique recoupe la pratique architecturale au nom de laquelle un dôme peut être érigé en point central, dès lors qu'il assemble harmonieusement une multiplicité d'éléments divers.

C'est à partir de l'avènement conjoint de la subjectivité dans et par la tonalité, et dans et par la perspective, que l'histoire de l'adéquation des édifices à l'audition musicale commence à prendre corps, c'est-à-dire à pouvoir être réellement fléchée et à être investie d'un sens. Mais cette irruption, sur le devant de la scène, de la scission sujet-objet ne saurait faire oublier ceux des décalages entre l'évolution de l'architecture et celle de la musique qui rongent ce sens et détraquent ce parallélisme. L'exemple le plus saisissant vient de Saint-Marc de Venise : c'est à une contingence architecturale, la présence en hauteur de deux galeries se faisant face tout au long de la nef centrale, que le musicien néerlandais Adrien Willaert doit d'avoir eu l'idée – en écho au répons grégorien – de situer deux chœurs opposés (*cori spezzati*). On connaît la suite : Andrea et Giovanni Gabrieli ajoutent, dans les années 1580, des instruments à ces « chœurs alternés » ; l'introduction d'un deuxième orgue permet à l'oncle et au neveu d'exécuter des partitions « doubles », et de confirmer l'appellation de « concours » ou *concerto* attribuée à certains des « doubles » dès 1587 ; c'est la naissance du style « concertant », et donc l'accession de la musique instrumentale à l'indépendance, qui se joue ainsi. Plus tard, en pleine période baroque, c'est-à-dire en un temps où se construisent des églises particulièrement appropriées à l'expression de la polyphonie, c'est dans la *Thomaskirche* de Leipzig que Jean-Sébastien Bach dirige ses Cantates ; or la *Thomaskirche*, bâtiment rectangulaire qui porte l'empreinte du gothique, n'offre qu'une résonance tout à fait sèche (1,6 s) – ce qui devrait inspirer quelque doute quant au bien-fondé de l'opinion selon laquelle Bach aurait été le « maître du baroque ».

Est-ce à dire que la conjonction parfaite de l'architecture et de la musique appartient à l'utopie ? Winckel découvre au moins une période faste au cours de laquelle il semble que l'exigence musicale et l'exigence architecturale aient pu véritablement, et sans trop

d'accidents, se jumeler : la trentaine d'années qui séparent l'édification de la *Musikvereinsaal* de Vienne (1870) de celle du *Symphony Hall* de Boston (1900). C'est l'apogée du concert symphonique, l'apogée d'une certaine technique de construction aboutissant à un équilibre acoustique incontestable, l'apogée enfin et surtout du règne de la bourgeoisie et du subjectivisme – en attendant le grand tournant du xx^{e} siècle.

4. Une nouvelle problématique ?

Il semble bien que les années 1910 aient vu la remise à zéro de l'ensemble des anciens indicateurs et compteurs artistiques (et non artistiques). C'est à cette époque, selon Jean Gebser, que commence véritablement à se profiler ce qu'il appelle « la percée vers un monde sans perspective » : aux trois dimensions traditiounelles, on ressent le besoin d'ajouter la « quatrième dimension » du temps et du changement. Un Braque et un Picasso en viennent, comme le dit encore Gebser, à « assembler les formes cubiques en sorte que naisse l'illusion d'un processus qui s'accomplit dans un espace infini. Qui veut rendre visible l'infini de l'espace doit, pour ainsi dire, introduire picturalement le temps à titre de quatrième dimension. Il doit montrer comment chaque acte visuel, couche par couche, superpose à la précédente image une image saisie sous des aspects continuellement renouvelés – et, au moyen de ces composantes, rendre perceptible une sorte d'événement spatio-temporel ».

Or c'est presque dans les mêmes termes que l'architecte et compositeur Iannis Xenakis s'insurge, en 1958-1959, contre la stagnation qu'il croit devoir constater dans le domaine de la peinture

et de la sculpture : « Deux arts, écrit-il, qui, tout en utilisant les effets de la lumière au contact de la matière, sont restés enfermés dans leur immobilité séculaire. Le tableau (fresque, tapisserie, etc.) et la sculpture (objet, monument, outils, etc.) sont statiques. Le réseau conceptuel et sensoriel d'un tableau ou d'une sculpture est donné d'un bloc à l'instant où le regard s'y arrête. Le temps est suspendu. »

Seulement, ce n'est pas à l'aide du cubisme que Xenakis envisage de « mobiliser » les arts plastiques. « Sans ironie, dit-il, c'est seulement le cinéma qui a doté l'image d'une troisième dimension réelle, le temps. » Si, donc, la peinture consent à « s'adjoindre le concept de temps », elle se doit de devenir « cinématique ». Elle pourra « bondir réellement dans l'espace » si elle substitue à l'écran plan – qui n'est autre qu'une petite fenêtre – « des écrans gauches, de courbures variant entre des limites très grandes », et susceptibles de se déplacer « sur toutes les parois d'une salle construite à cet effet entièrement en surfaces gauches » ; de même, elle devra perfectionner les techniques de projection, en créant « des ambiances colorées issues de jets rythmés et en couleurs », lesquelles, « avec leurs effets frisants ou perpendiculaires », transformeront les configurations spatiales des surfaces gauches.

Tout cela, reconnaît Xenakis, exige une nouvelle architecture. Et la musique, à son tour, en réclame une. Elle a, de son côté, subi des bouleversements comparables à ceux de la peinture, et, « chose assez surprenante, environ aux mêmes époques. Nous pouvons admirer la simultanéité de l'évolution abstraite dans d'autres domaines de l'activité humaine en faisant un parallèle avec la naissance de l'algèbre moderne (abstraite) qui se situe vers 1910 ». L'adoption – avec l'atonalité – du principe d'équivalence des douze

sons tempérés a ensuite permis de développer « des opérations portant sur des êtres purs » ; c'était toutefois au prix de l'acceptation d'une « contrainte linéaire de structuration », qu'il faut aujourd'hui lever. De même, la musique sérielle a refusé d'admettre les sons à variations continues : se voulant exclusivement ponctuelle, elle rejette le glissando. « Pourtant, la variation continue d'un son est un deuxième aspect complémentaire de son existence dans le temps. Elle nous fait songer à la complémentarité du corpuscule et de l'onde en physique ondulatoire. Il n'y a aucune raison de se priver de cet enrichissement de la notion de son. »

C'est en utilisant la théorie et le calcul des probabilités qu'une musique plus complète, *stochastique*, viendra à bout selon Xenakis de cette entreprise de « re-temporalisation du musical ». Mais re-temporaliser ne suffit pas : les techniques électroacoustiques devraient ouvrir au compositeur le domaine de l'espace. À une stéréophonie « statique » viendrait alors se substituer une stéréophonie « cinématique » : la musique s'épanouirait dans un « geste sonore » qui rendrait l'espace mathématique et ses relations abstraites « magnifiquement perceptibles à l'ouïe, sans passer par la vision ou par les appareils physiques de mesure ». C'est ici que le recours à une nouvelle architecture devrait intervenir : l'adaptation aux « effets stéréophoniques totaux » obligerait l'architecte à « puiser dans les nouvelles surfaces plus générales, les formes gauches », à rayons de courbure variables.

Pourquoi ces surfaces gauches ? Jusqu'à nos jours, constate Xenakis, l'architecture a été essentiellement fondée sur deux dimensions. Les figures carrées, rectangulaires, trapézoïdales, circulaires, des temples, des habitations, des palais ou des théâtres ont toujours été planes ; pour accéder à la troisième dimension, celle – verticale – du volume, on se contentait d'élever la figure plane le

long d'un fil à plomb. On renonçait du coup à apporter un élément volumétrique nouveau : on en restait aux deux sous-groupes, le rectiligne et le circulaire, d'un seul et même groupe de translation. Le « premier élément timide tridimensionnel » que notre histoire retient vraiment nous avait cependant été fourni par la coupole de Sainte-Sophie.

D'autre part, on apprenait encore récemment aux architectes à rendre élastiques ou résistants seulement les poutres et les poteaux : et, par voie de feed-back, poutres, poteaux et treillis les contraignaient à n'admettre de régulation que par l'ossature. Il a fallu attendre l'apparition du béton pour que se développent les théories des voiles minces, des coques et des courbes gauches.

Dans ces conditions, l'expérience musicale de *Concret P-H*, œuvre composée par Xenakis à l'occasion de l'Exposition internationale de Bruxelles en 1958, et dont l'articulation se modelait sur la structure du pavillon Philips, lui-même élaboré par Xenakis à partir des indications de Le Corbusier, mérite d'être rappelée. *P-H* renvoyait aux paraboloïdes hyperboliques ayant servi à configurer les contours internes du pavillon : Xenakis avait donc misé sur une correspondance exacte, terme à terme, entre l'architecture et la musique ; l'une était devenue effectivement le décor de l'autre.

L'exemple donné par Xenakis en 1958, et poursuivi notamment avec les *Polytopes*, n'est certes pas unique. Le compositeur d'aujourd'hui se risque parfois à bâtir ; plus fréquemment, il se fait sculpteur en imaginant, comme Max Neuhaus, des environnements sonores ; ou encore urbaniste, à la façon prônée par un Murray Schäfer ou un Pierre Mariétan. Mais, en ce qui concerne le développement de l'architecture elle-même, le fait capital est

certainement la généralisation des appareillages électroniques, qui permettent que soient utilisés à des fins musicales des lieux jusqu'à présent rebelles, et qu'il suffit désormais de sonoriser. De plus, il est devenu possible non seulement de faire varier la résonance d'une salle, mais de la plier aux exigences musicales qui étaient en vigueur dans les époques passées. Que tous les styles soient ainsi disponibles, cela est de nature à modifier profondément la conception que nous nous faisons de l'histoire de la musique. Enfin, il est remarquable que le principe de clôture de l'espace sonore se trouve définitivement battu en brèche. La distance a cessé de compter : l'artiste ne se définit plus par ce que le sociologue Abraham Moles a appelé « la simple sensualisation de l'environnement ». La problématique des mass media paraît en voie de se substituer à celle de la communication en direct.

Est-il possible de dégager dès maintenant un enseignement théorique partant de ces diverses données ? Oui, si l'on tient compte de ce qui a changé dans la définition des deux dimensions de la présence, l'espace et le temps : il n'est plus question de se référer à quelque a priori que ce soit. Il n'y a justement plus de « données » : espace et temps ne sont plus à penser indépendamment du remplacement du milieu naturel par un technocosme. Ce sont des instances strictement opératoires, et par là poétiques, en ce qu'elles renvoient à cette pure *technê* qu'est, aujourd'hui, l'art.

Daniel CHARLES

Bibliographie

B. DELAGE, « Paysage sonore urbain », in *Recherche*, n° 79-27, plan construction (ministère de l'Environnement et du Cadre de vie), Paris, juin 1979
M. FORSYTH, *Architecture et musique. L'architecture, le musicien et l'auditeur, du XVII^e siècle à nos jours*, P. Mardaga, Liège-

Bruxelles, 1987
H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, éd. J. C. Mohr (P. Siebeck), Tübingen, 1960 (*Vérité et méthode*, trad. franç. partielle par P. Ricœur et É. Sacre, Seuil, Paris, 1976)
É. GILSON, *Matières et formes*, Vrin, Paris, 1964
G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine. Une enquête*, Marzorati, Milan, 1960
É. SOURIAU, *La Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1947
O. SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident*, t. I : *Forme et réalité (1918-1923)*, trad. M. Tazerout, Gallimard, Paris, 1948
F. WINCKEL, *Phänomene des Musikalischen Hörens*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1960 ; « Die besten Konzertsäle der Welt », in *Der Monat*, 9 : 75, 1957 ; « Structures sonores et structures de l'espace », in *Cultures*, l, 3, 143 : 199, 1974
I. XENAKIS, *Musique Architecture*, Casterman, Paris, 1971.

ARCUEIL ÉCOLE D'

Groupe fondé en 1923 par quatre jeunes compositeurs français, Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963), Roger Désormière (1898-1963), Henri Sauguet (1901-1989) et Maxime Jacob (1906-1978). Darius Milhaud les avait présentés à Erik Satie, qui vivait reclus dans son appartement d'Arcueil. Ils adopteront le nom d'école d'Arcueil en juin 1923, à l'occasion d'une conférence donnée par leur maître spirituel au Collège de France. Dans une lettre adressée à Rolf de Maré, le fondateur des Ballets suédois, Satie présentait ainsi le nouveau groupe, le 12 octobre 1923 : « Ce qu'est l'école d'Arcueil ? Le 14 juin dernier, j'ai eu l'honneur de présenter, au Collège de France, quatre jeunes musiciens, Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet. Ils ont pris la dénomination d'école d'Arcueil par amitié pour un vieil habitant de cette commune suburbaine. Oui, je ne vous parlerai pas de leurs mérites (n'étant ni pion ni critique, heureusement). Le public est leur seul juge. Lui seul a le réel pouvoir de se prononcer. »

Déçu par l'expérience avortée du groupe des Six, Satie considérait que l'école d'Arcueil devait lui succéder. Les dix musiciens avaient pourtant peu de choses en commun, en dehors d'une certaine recherche de la simplicité : ils rejetaient toute musique académique, prétentieuse, romantique, Wagner étant l'objet de leurs foudres communes.

Peu après la présentation officielle de Satie, un concert de leurs œuvres est organisé dans un théâtre de fortune du boulevard Saint-Germain. Le succès dépasse toute espérance : Désormière est

engagé comme chef d'orchestre des Ballets suédois, Maxime Jacob reçoit la commande d'une musique de scène pour une pièce de Marcel Achard et Sauguet une commande de l'Opéra qui deviendra *Le Plumet du colonel*. Ils organisent des concerts auxquels sont étroitement associés Jacques Benoist-Méchin et Robert Caby, qui ne feront pourtant jamais partie du groupe. Cocteau vole rapidement à leur secours, « orchestrant » leurs activités dans l'ensemble de la presse parisienne.

Mais à la mort de Satie, en 1925, le mouvement est privé de son animateur et il se disloque progressivement, chacun reprenant son indépendance : Désormière se tourne vers la direction d'orchestre, Cliquet-Pleyel vers la musique de film, Maxime Jacob, entré chez les bénédictins en 1930, se consacre surtout, sous le nom de Dom Clément Jacob, à la musique religieuse et à la musique de chambre. Seul Sauguet cherchera à prolonger dans son œuvre les idéaux de l'école d'Arcueil.

Alain PÂRIS

ARPEGGIONE

Instrument à six cordes et à archet, dû au facteur viennois Johann Georg Staufer (1823). C'est une grande *Streichgitarre* ; quand elle est petite, on l'appelle *Bogengitarre*. L'arpeggione est aussi appelé guitare d'amour ou guitare-violoncelle, la caisse et le manche ressemblant à ceux de la guitare. Schubert, notamment, écrivit une sonate (1824) pour cet instrument dont l'existence fut éphémère ; elle est aujourd'hui interprétée au violoncelle.

Pierre-Paul LACAS

ARRANGEMENT

Introduction

En musique, le mot « arrangement » est employé d'une manière vague pour désigner toutes les adaptations possibles d'une œuvre. Le plus souvent, cette adaptation est destinée à faciliter l'exécution, en transcrivant l'œuvre soit pour un nombre d'instruments plus restreint, soit pour des instruments usuels. Dans certains cas, l'arrangement aboutit à une véritable caricature du texte original sous prétexte de le rendre plus facile et plus attrayant, généralement dans un but commercial. Il n'est donc pas étonnant qu'une connotation plutôt péjorative soit attachée au mot « arrangement ». Cependant, il arrive aussi que l'œuvre originale ne soit pas simplifiée, mais au contraire rendue plus riche et plus complexe. Il existe donc de multiples formes d'arrangement, chacune pouvant être désignée par un terme plus explicite mais plus restreint : réduction, orchestration, transcription, paraphrase, etc.

Il est techniquement difficile de faire un arrangement sans quelques modifications, fussent-elles mineures, du texte original. Mais il en existe toutefois une grande quantité pour lesquelles on peut remarquer, de la part de l'arrangeur, une intention évidente de respecter l'essentiel du texte tout en le rendant accessible à l'exécution par des instruments autres que ceux pour lesquels il avait été primitivement écrit. De tels arrangements existent, soit dans le sens d'une diminution des moyens originairement prévus (par exemple, réduction pour piano d'une œuvre pour orchestre),

soit dans le sens d'une augmentation desdits moyens (par exemple, orchestration d'une œuvre pour piano).

Il existe aussi des arrangements dont le but essentiel est de rendre différente (plus accessible, ou plus complexe) la manière dont l'œuvre se présente à l'auditeur. Il s'agira, soit d'une simplification (suppression de certains passages difficiles, schématisation des enchaînements harmoniques), soit d'un enrichissement (introduction de variations diverses, d'harmonies plus subtiles, de motifs mélodiques nouveaux). C'est à cette dernière catégorie que peuvent être rattachées les multiples fantaisies et paraphrases sur des airs d'opéra, dont le XIXe siècle a été si fécond.

En ce qui concerne la musique de jazz, la coutume étant de considérer comme normale l'utilisation des mêmes thèmes par des musiciens différents pour des usages également différents, l'arrangement devient parfois l'essentiel de la composition musicale. Le thème est, en quelque sorte, une propriété commune et le musicien manifeste son originalité par la manière dont il se montre capable de l'« arranger ». Deux arrangements différents d'un même thème, d'une même idée mélodico-harmonique, sont dans ce cas deux œuvres différentes plutôt que deux versions d'une même œuvre.

On peut donc envisager les arrangements comme appartenant à deux familles distinctes, selon qu'ils sont destinés à simplifier l'œuvre originale ou, au contraire, à la rendre plus complexe. Mais on peut aussi les classer en deux autres catégories, suivant qu'ils sont le résultat d'une volonté de respecter l'œuvre, arrangée généralement pour la rendre plus accessible, ou celui d'une intention d'en faire une œuvre nouvelle. C'est ce second procédé

qui est surtout susceptible de soulever des problèmes d'ordre esthétique.

1. L'arrangement considéré comme une adaptation

La vogue grandissante des musiques dites baroques a suscité la construction de fac-similés d'instruments anciens. Certains musiciens et une partie du public ont donc maintenant l'impression, d'ailleurs contestable, de pouvoir jouer et entendre de la musique des siècles passés dans une version originale, donc sans arrangement d'aucune sorte. Mais il arrive que les instruments pour lesquels une œuvre a été écrite aient disparu. Dans ce cas, une adaptation aux conditions d'exécution contemporaines se révèle indispensable. Il est évident que de tels arrangements ne sont faits qu'avec le souci d'assurer à l'œuvre pour laquelle on les conçoit une possibilité de survie et que, par conséquent, le respect du texte original en constitue le principe essentiel. Le terme d'arrangement est ici contestable et n'est employé qu'à défaut d'une précision plus grande. Il s'agit plus exactement d'une « reconstitution ». Mais, suivant l'état dans lequel se trouve le texte original, le travail de reconstitution peut revêtir des aspects assez variés. Le cas le plus simple est celui dans lequel l'instrumentation est seule en cause. Il peut alors arriver que les instruments désirés par le compositeur n'aient pas été indiqués, ou seulement sommairement. La coutume en était assez communément répandue à une époque où les parties instrumentales étaient considérées comme de simples doublures des parties vocales ou comme destinées à remplacer lesdites parties vocales ; ou encore lorsque, l'essentiel étant la conduite des voix polyphoniques, le compositeur n'accordait qu'une très légère importance aux timbres, donc à l'instrumentation, et négligeait de la

préciser. De telles coutumes cessent d'ailleurs dès le début du XVII^e^ siècle. Mais une autre leur survit, qui consiste à ne noter l'harmonie que sous la forme d'une basse chiffrée. Le compositeur se contentait alors d'écrire la partie mélodique supérieure, et la basse avec les chiffres symbolisant l'harmonie qu'elle devait porter ; cette notation a été assez souvent employée aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Par exemple, de nombreuses œuvres de Lully sont écrites de cette manière. Plus que d'arrangement, on parle alors de « réalisation » pour le travail qui consiste à rétablir l'harmonie et les parties intermédiaires, et d'« instrumentation » ou de « transcription » pour le travail d'adaptation aux conditions instrumentales modernes. Il existe de nos jours de nombreuses reconstitutions effectuées avec toutes les précautions musicologiques désirables. Mais, encore au XIX^e^ siècle, de véritables arrangements étaient faits par des musiciens parfois éminents qui n'hésitaient pas à déformer l'œuvre pour la mettre à ce qu'ils croyaient être le goût du jour (par exemple, des chorals de J.-S. Bach avaient été arrangés par Gounod). Beaucoup plus rarement, il est arrivé qu'un instrument ayant eu une vie très éphémère l'ait eue cependant assez longue pour qu'une œuvre lui ait été consacrée. Ce cas est celui de l'arpeggione, pour lequel Schubert écrivit une sonate en 1824, sonate qui ne peut plus être entendue que sous la forme d'une transcription pour violoncelle et piano.

On peut aussi rattacher indirectement à l'arrangement les procédés par lesquels on rend susceptible d'être jouée et entendue une œuvre que le compositeur avait volontairement destinée à la lecture et avait écrite sans aucune indication d'instruments. Les exemples les plus célèbres en sont *L'Art de la fugue* (bien que le musicologue anglais Donald Francis Tovey ait pratiquement démontré que Bach avait « pensé » au clavier) et certains fragments

de *L'Offrande musicale* de J.-S. Bach. Nous sommes alors en présence de transcriptions, d'instrumentations ou de versions plus ou moins modifiées pouvant ou non, selon les cas, être considérées comme des arrangements (on peut dire, par exemple, que l'orchestration du « Ricercare » de *L'Offrande musicale* par Webern est un arrangement au sens le plus noble du terme).

2. L'arrangement et le respect de l'œuvre originale

On vient d'examiner les arrangements dans lesquels le but principal recherché était de reconstituer, de rendre vie à des œuvres qui, si tout arrangement était interdit, seraient condamnées à disparaître. Par comparaison avec les arts plastiques, nous pouvons dire que les cas que nous avons évoqués sont ceux de la restauration des œuvres dont l'existence est compromise par le temps. En continuant cette comparaison, nous allons maintenant étudier le cas de la reproduction, c'est-à-dire des diverses opérations effectuées sur une œuvre pour qu'elle devienne accessible par d'autres « moyens » que ceux prévus par l'auteur, mais avec le souci de respecter, autant que faire se peut, les intentions de cet auteur. De tels arrangements sont généralement des opérations de « réduction ». Il s'agit de transcrire pour un seul instrument, ou pour un groupe d'instrnments numériquement faible, des œuvres écrites pour tout un orchestre. Ces opérations de réduction sont, encore de nos jours, une nécessité pratique pour toutes les œuvres dans lesquelles une musique d'orchestre joue un rôle d'accompagnement (opéras, concertos, ballets). La réduction pour un seul instrument à clavier (le piano dans l'énorme majorité des cas) est l'unique moyen qui permette à la fois aux solistes (chanteurs, instrumentistes ou danseurs) de répéter l'œuvre considérée sans avoir à faire appel à tout l'orchestre

et, également, aux amateurs de pouvoir prendre connaissance de ladite œuvre. La plupart des opéras et des concertos sont ainsi publiés, pour le grand public aussi bien que pour les musiciens professionnels, sous la forme de réduction pour piano.

Mais, dans un ordre d'idées sensiblement différent, nous trouvons aussi des arrangements (qui sont également des réductions) effectués à partir d'œuvres dans lesquelles il n'existe pas de partie destinée à être « accompagnée ». L'âge d'or de cette sorte d'arrangements a été le XIXe siècle et le début du XXe. On voit alors, non seulement de multiples réductions pour piano, mais aussi d'innombrables arrangements pour piano et violon, piano et violoncelle, trio, quatuor, etc., des symphonies classiques, poèmes symphoniques ou ouvertures d'opéras. De nos jours, cette pratique tend à disparaître pour des raisons beaucoup plus économiques que musicales. Mais à une époque où n'existaient pas encore les moyens de diffusion de la musique que nous connaissons, ces arrangements étaient indispensables aux amateurs qui n'avaient pas la chance d'habiter une ville où résidait un orchestre. Pour eux, la seule possibilité de prendre connaissance d'une vaste partie de la musique était de l'interpréter, seuls ou avec quelques amis, sous la forme d'arrangements divers. À partir du premier quart du XXe siècle, le disque et la radiodiffusion permirent à chacun de profiter, à un prix abordable, de n'importe quelle œuvre musicale. Il devait en résulter à la fois une diminution regrettable de la pratique de la musique de chambre par les non-professionnels et une quasi-disparition des arrangements qui n'avaient d'autre but que de transformer en musique de chambre la musique d'orchestre.

Il faut encore signaler que, parfois, des arrangements furent faits, sans aucune préoccupation économique, mais, semble-t-il, seulement avec l'intention de rendre exécutables, sous un

habillement acoustique différent, des œuvres admirées. Il faut citer, à titre d'exemple, les transcriptions pour orgue des *concerti grossi* de Vivaldi faites par J.-S. Bach.

La préoccupation économique étant éliminée, nous pouvons donc aborder les arrangements qui, contrairement aux « réductions » dont nous venons de parler, sont en quelque sorte « extensifs ». Il s'agit, dans ce dernier cas, de donner à une œuvre prévue pour un seul, ou pour un faible nombre d'instruments, une parure plus somptueuse ou, plus simplement, une autre couleur instrumentale. Il est évident que la forme la plus communément répandue de ce genre d'arrangement est l'« orchestration », laquelle consiste à transcrire, en l'adaptant pour l'orchestre, une œuvre conçue pour le piano ou (plus rarement) pour un groupe de musique de chambre. Lorsque nous sommes en présence de ce genre d'arrangement, il nous est difficile, parfois, d'établir d'une façon absolument rigoureuse que l'arrangeur avait l'intention de respecter totalement l'esprit de l'œuvre originale. Il existe cependant des cas pour lesquels aucune prise n'est laissée à la contestation : ce sont ceux dans lesquels nous voyons que l'arrangeur est le compositeur lui-même. Dans le cas de Ravel, qui a orchestré une grande partie de ses œuvres pour piano, il est parfois permis de se demander si la version primitivement pensée par le compositeur était bien la version pianistique ou si cette dernière n'était qu'une ébauche de la version orchestrale. Les orchestrations faites avec la volonté de respecter le texte sont instructives à maints égards, relativement à la manière dont il convient de modifier certains traits pour les rendre jouables sur un instrument qui n'a ni la même technique ni le même timbre que l'instrument premier. Un exemple peu connu et pourtant particulièrement instructif de ces arrangements dans lesquels la lettre du texte est modifiée pour que l'esprit en reste immuable est celui, fait par Beethoven lui-même, de la *Sonate pour piano en mi*

majeur, op. 14 n° 1 pour quatuor à cordes. Un exemple célèbre d'arrangement (orchestration) extrêmement noble et donnant de l'original une image à la fois fidèle et enrichie est celui des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, orchestrés par Ravel. Un exemple moins heureux, mais dans lequel transparaît cependant un indéniable souci de fidélité, est celui de l'orchestration de *Iberia* d'Albeniz par Enrique Fernández Arbós.

3. L'arrangement et la liberté à l'égard de l'œuvre originale

À l'époque romantique, époque où l'interprétation fut considérée comme un acte de création, on vit apparaître des arrangements qui étaient de véritables re-créations libres d'autres œuvres, l'arrangement étant tenu pour une extrapolation de l'interprétation. Quelquefois, ces arrangements concernaient des œuvres à peine achevées (sur le plan de la composition musicale), des thèmes célèbres ou des motifs populaires. Il faut citer, dans cet ordre d'idées, la célèbre *Marche de Rakoczi*, dite aussi *Marche hongroise*, et dont nous connaissons au moins deux exemples d'arrangements célèbres et fort différents : le premier par Berlioz, sous le titre de *Marche hongroise* dans son oratorio *La Damnation de Faust*, le second par Liszt dans sa *Quinzième Rhapsodie* pour piano. D'autres fois, les arrangements s'adressaient à des œuvres que nous estimons classiques mais qui, au moment considéré, étaient inconnues du public. L'arrangement avait donc pour but de les vulgariser en les rendant aptes à figurer au répertoire des grands virtuoses. C'est ainsi que des œuvres pour orgue de J.-S. Bach furent transcrites et arrangées pour le piano par Liszt, Tausig, d'Albert ou Reger, et, plus près de nous, par Busoni.

Toujours à l'époque romantique, une forme particulière d'arrangements connut une vogue immense. Elle consistait à transcrire, à l'usage des virtuoses, les pages qui étaient alors célèbres ou seulement admirées par lesdits virtuoses, pour en faire des morceaux de concert. Mais cette transcription, extrêmement libre, comportait des parties ajoutées, soit sous forme de variations, soit sous forme de développements. Paganini transcrivit ainsi pour le violon seul une grande quantité de musique. Liszt fit de même pour le piano et l'on connaît même, de lui, un arrangement sur le « Chœur des fileuses » extrait du *Vaisseau fantôme* de Wagner. Même Chopin, dont la discrétion était extrême, a sacrifié à cette mode en écrivant sa *Fantaisie* op. 2 pour piano et orchestre sur *Don Giovanni* de Mozart (air « La ci darem la mano »).

Puisque nous venons de citer Chopin, constatons maintenant qu'il fut la principale victime d'un autre type d'arrangements, que nous appellerons « arrangements vulgaires ». Il s'agit là, non seulement de mettre au goût du jour, mais de faire connaître, au besoin en la rendant propre à des usages étrangers à sa destination originale, une œuvre quelconque. L'*Étude* op. 10 n° 3 devait particulièrement souffrir de ce destin et être, par voie de conséquence, connue du grand public sous le nom de *Tristesse* de Chopin. L'arrangement, dans ce cas, devient un véritable massacre, car les trois quarts de l'œuvre originale disparaissent au profit de la mélodie qui n'en constitue que le début et qui, elle-même, est outrageusement simplifiée. Il y eut ainsi de multiples versions de *Tristesse*, pour chant (avec adjonction de paroles), pour violon, violoncelle, saxophone et même – l'arrangeur ayant totalement oublié la version originale – pour piano. Un grand nombre d'œuvres, généralement avec moins de malchance que *Tristesse*, connurent les mêmes mésaventures. Citons, au hasard, le *Nocturne* de Liszt connu sous le nom de *Rêve d'amour* (*Liebestraum*),

l'*Hymne à la joie* extrait de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, une *Sonate en ut majeur* de Mozart, *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine, le troisième mouvement de la *Troisième Symphonie* de Brahms, etc. Un des points communs à tous ces arrangements est la volonté, de la part de l'arrangeur, de simplifier à l'extrême, en supprimant au besoin des parties importantes de l'œuvre originale, et en abâtardissant à la fois le support harmonique et l'instrumentation. C'est à la suite de procédés de ce genre que le mot arrangement a pris un sens péjoratif.

Mais, dans le cas d'arrangements qui, au contraire, rendent hommage ou enrichissent l'œuvre en question, on préfère parler de *transcription*. Indépendamment des transcriptions que nous avons citées au cours de cet article, nous pouvons rappeler les suivantes : *Concerto* pour 4 violons de Vivaldi, transcrit par Bach pour 4 clavecins ; la « Sinfonia » de la *Cantate n^o 29* de Bach, transcrite par lui-même pour violon et pour orgue, ainsi que celle de la *Cantate n^o 146* transcrite en concerto pour clavecin ; le « Chaconne » de la deuxième *Partita* de Bach, transcrite pour piano par Busoni et par Brahms (ce dernier pour la main gauche seule) ; la *Huitième Symphonie* de Beethoven, et de nombreux extraits d'opéras de Wagner transcrits pour piano par Liszt ; la *Grande Fugue* de Beethoven, pour quatuor à cordes, transcrite par lui-même pour piano à 4 mains ; quelques préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de Bach transcrits pour trio ou quatuor à cordes par Mozart ; l'*Étude en fa mineur* de Chopin, le *Mouvement perpétuel* de Weber, le « Presto » de la *Partita en sol majeur* de Bach, la « Gavotte » de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, l'*Impromptu en mi bémol* de Schubert transcrits par Brahms ; le *Quatuor en sol mineur* de Brahms orchestré par Schönberg ; les transcriptions de valses de Strauss par Schönberg, Berg et Webern, etc. Plus proches de l'arrangement selon le sens que nous avons donné à ce terme, que

de la transcription, nous devons aussi citer les versions de l'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski qui nous ont été livrées par Rimski-Korsakov et, plus récemment, par Chostakovitch.

4. L'arrangement dans la musique de jazz

En ce qui concerne la musique de jazz, deux particularités importantes sont à signaler. La première est que l'usage veut que les mêmes thèmes soient diversement traités par des interprètes différents, et même parfois, par un seul interprète au cours de plusieurs de ses manifestations. La seconde est que, contrairement à l'orchestre symphonique classique dont l'effectif est relativement codifié, la nature et le nombre de participants des formations de jazz sont très variables. Il en résulte que pour adapter un même thème et le travail de variation qui l'accompagne à des formations différentes, l'arrangement devient indispensable. Mais il ne faut pas oublier que si, souvent, l'improvisation collective, faite à partir d'un thème donné et sur un canevas donné, pouvait éviter le recours à l'arrangement, la recherche de la perfection (au détriment parfois d'une vivante spontanéité) rendait cet arrangement indispensable. André Hodeir, le plus compétent des musicologues de jazz, définit ainsi l'arrangement en ce domaine : « Procédé de création qui substitue l'élaboration à l'improvisation (souvent les deux procédés se combinent). L'arrangement, bâti sur un thème donné, peut être oral ou écrit ; il est généralement destiné à l'orchestre. »

Ce qu'il faut retenir de cette définition est que, dans le jazz, l'arrangement est une véritable « création », donnant à un thème qui peut être quelconque tous les caractères de noblesse d'une œuvre originale. Par comparaison, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un

phénomène assez voisin de celui que nous rencontrons dans la musique dite « classique » à propos de certaines variations sur un thème assez insignifiant (par exemple, les *Variations* dites Diabelli de Beethoven).

Depuis que se sont développés les synthétiseurs et autres instruments électroniques, les divers arrangements dans le jazz, le rock et les musiques de variété ont pris les formes les plus étonnantes. Malheureusement la séduction sonore exercée par des timbres non encore tout à fait habituels sert souvent de palliatif au manque d'imagination musicale des arrangeurs.

5. Aspects esthétiques

L'arrangement, au sens le plus large du terme (transcription, orchestration, réduction, fantaisie, paraphrase, etc.), est, par sa nature, une traduction-trahison de l'œuvre originale. Dans la classification que nous avons adoptée, nous avons essayé d'ordonner les arrangements en fonction du degré de liberté par rapport à cette œuvre originale. Nous pouvons maintenant essayer de nous demander quand et pourquoi une telle traduction peut se trouver justifiée. Le bon sens nous fait naturellement éliminer et condamner d'emblée tous les types d'arrangements dans lesquels l'original est volontairement mutilé, tronçonné et affadi, dans le but d'en faire une autre œuvre plus banale, quelquefois vulgaire, et supposée seulement plus propre à une exploitation commerciale. Il n'en reste pas moins que de très mauvais arrangements sont faits avec les meilleures intentions, cependant que d'autres, excellents, répondent parfois seulement à des nécessités pratiques, comme jouer une œuvre sur un instrument auquel elle n'était pas destinée (par exemple, Bach avec les œuvres de Vivaldi). Il en résulte que la

qualité d'un arrangement ne peut être évaluée à la mesure de l'intention de l'arrangeur de respecter ou même d'ennoblir ce qu'il arrange. En revanche, la justification esthétique de ce genre d'entreprise paraît se trouver dans la qualité de l'arrangeur lui-même. Tout arrangement, même très libre, fait par un véritable musicien, devient comparable à un acte de création (ainsi que nous le remarquions à propos du jazz). Ainsi les variations ont-elles plus d'importance que le thème qui leur a servi de prétexte. On peut dire, finalement, que l'arrangement est estimable ou condamnable selon ce que vaut l'arrangeur.

6. Aspects juridiques

Pour autant que l'arrangement devienne un acte de création, il est normal qu'il bénéficie de la même protection légale que l'œuvre originale. Il en résulte que les diverses législations portant sur le droit d'auteur réservent à l'arrangeur un pourcentage, variable suivant les pays, du droit d'auteur. Mais ce pourcentage est prélevé sur le droit d'auteur lui-même. Ces droits sont prorogés jusque soixante-dix ans après la mort de l'arrangeur (et non après la date de l'arrangement !). Une telle disposition entraîne donc, de la part de l'auteur, soit une protestation lorsqu'il estime que son œuvre a été dénaturée, soit un sentiment de satisfaction lorsqu'il constate que l'arrangement est pour elle une véritable promotion. Le droit d'arrangeur est donc, selon les cas particuliers, violemment contesté ou supporté avec satisfaction. Pour les œuvres appartenant au domaine public, c'est-à-dire sur lesquelles aucun droit privé n'est plus à percevoir, ni l'auteur ni ses héritiers ne peuvent se sentir lésés, et les problèmes soulevés ne relèvent plus que de ce que nous appellerons la morale esthétique. Nous voici ramenés au paragraphe précédent. Ajoutons enfin que, dans le droit français, le droit moral

d'un auteur sur son œuvre est imprescriptible. Il peut donc s'opposer effectivement à la diffusion de l'arrangement d'un air dont il est l'auteur reconnu, quelque compensation pécuniaire qui lui soit offerte.

Michel PHILIPPOT

Bibliographie

T. Boras, *Jazz Composition and Arranging*, Thomson-Schirmer, Belmont (Calif.), 2005

A. Hodeir, *Jazzistiques*, Parenthèses, coll. Epistrophy, Roquevaire, 1984 ; *Les Mondes du jazz*, A. Dimanche, Marseille, 1993

M. Honegger dir., *Science de la musique*, 2 vol., Bordas, Paris, 1976

M. Le Roux, *Moussorgski : Boris Godounov*, Aubier-Montaigne, Paris, 1980

F. Michel dir., *Encyclopédie de la musique*, 3 vol., Fasquelle, Paris, 1958, 1959, 1961.

P. Szendy, *Musica Practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown*, L'Harmattan, 1997, Paris ; *Arrangements, dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*, I.R.C.A.M.-L'Harmattan, Paris, 2001

ARS ANTIQUA

Introduction

L'expression *ars antiqua* (forgée par les historiens de la musique – par opposition au nom du traité *Ars nova*, rédigé par Philippe de Vitry, s'appliquant à l'époque de Guillaume de Machaut en France et Francesco Landini en Italie, au XIVe siècle) désigne l'école musicale parisienne des XIIe et XIIIe siècles et, plus particulièrement, la musique médiévale française de 1230 à 1320 environ. Le mot « ars » signifie « science » et, par extension, science musicale. Cette acception vise les traités théoriques du XIIIe siècle, la monodie (manuscrits d'Adam de la Halle, *corpus* des troubadours et des trouvères, drames liturgiques), la polyphonie (*organa*, motets, rondeaux, conduits), les premiers grands maîtres dont les œuvres sont signées ou attribuables (Léonin, Pérotin).

À cette époque, d'une importance capitale pour l'histoire de la musique, les genres se codifient, la notation évolue, les techniques se précisent, notamment dans la polyphonie religieuse, avec le mouvement parallèle des voix (*organum*), le mouvement contraire (déchant), l'emploi de vocalises (*organum fleuri*) ; le nombre des voix passe de deux à trois et quatre (*organum duplum*, *triplum*, *quadruplum*) ; les consonances parfaites (admises) sont l'unisson, l'octave, la quarte, la quinte. Le rythme parfait est ternaire ; les progrès de la notation et des modes rythmiques permettent d'indiquer de façon précise les durées et les hauteurs, surtout dans la seconde moitié du XIIIe siècle. La musique profane, à côté des œuvres lyriques des troubadours (au sud de la Loire), et des

trouvères (au nord de la Loire), respectivement en langue d'oc et en langue d'oïl, consignées dans les « chansonniers », comprend des motets (généralement à trois voix) résultant de l'addition de paroles sous les vocalises de l'organum et des rondeaux. L'*ars antiqua* a joué un rôle indéniable dans l'élaboration des genres musico-littéraires, monodiques et polyphoniques.

1. Le cadre historique

Selon H.-I. Marrou, le XII^e^ siècle « a été l'un des grands siècles de la civilisation occidentale, une des grandes étapes de sa genèse » (troubadours). Le XIII^e^ siècle est un âge d'or marqué par l'épanouissement de la polyphonie religieuse cultivée par l'école Notre-Dame. L'ars antiqua évolue pendant le siècle des cathédrales ; en 1163, Maurice de Sully (env. 1120-1196) entreprend la construction de Notre-Dame de Paris, qui sera terminée, dans son ensemble, vers 1245 ; les polyphonies de Léonin et de Pérotin résonneront sous ses voûtes. Le XIII^e^ siècle représente aussi le siècle de l'Université ; en 1215, le pape Innocent III confirme les premiers privilèges concédés par Philippe Auguste (en 1200) à l'université de Paris. La musique a sa place à part entière dans le *quadrivium*, à côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. L'enseignement est donné à l'école épiscopale de la cité, sur le « Petit Pont », dans les écoles du cloître de Notre-Dame, de Sainte-Geneviève et de Saint-Victor. En 1257, Robert de Sorbon crée l'un des collèges destinés à héberger des étudiants en théologie. L'ars antiqua correspond donc à l'époque des bâtisseurs de cathédrales, à l'apogée de l'art roman et de la polyphonie (préparée à l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, dans la première moitié du XII^e^ siècle) et à une époque de recherches théoriques (Sorbonne). La musique est pratiquée, non seulement dans les cathédrales, les

abbayes et l'Université, mais encore dans les châteaux ou dans la vie de cour ; elle jalonne les principaux événements historiques célébrés par des « conduits » : *Ver pacis aperit* (à deux voix) pour le sacre de Philippe Auguste ; *Beata nobis gaudia* (à une voix) pour le sacre de Louis VIII ; *Gaude Felix Francia* (à deux voix) pour le sacre de Saint Louis.

2. Les maîtres

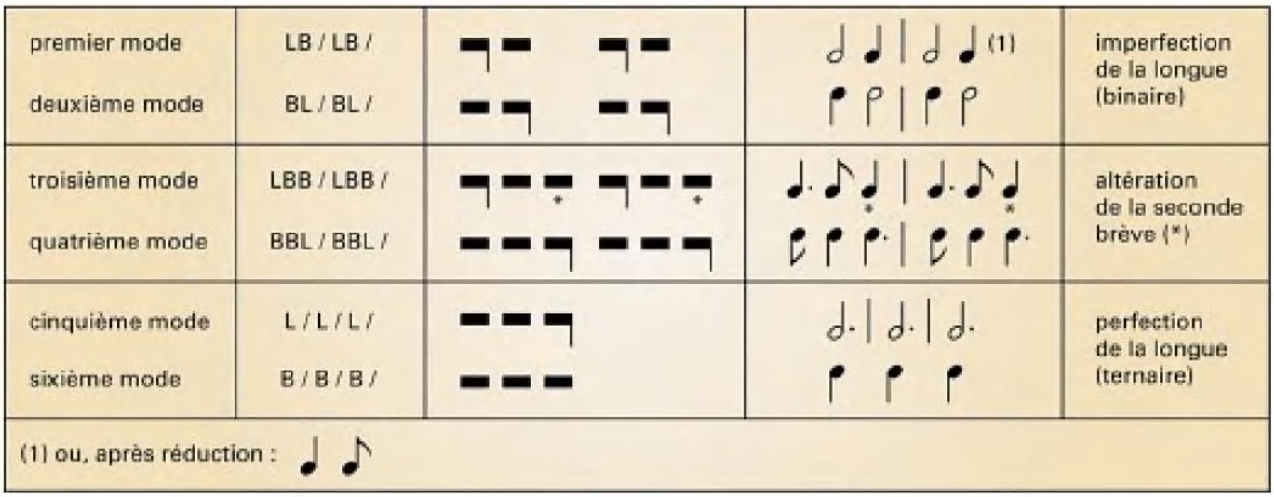
Les œuvres sont conservées dans des manuscrits ne portant généralement pas le nom de leur auteur. Les pièces polyphoniques figurent dans plusieurs manuscrits de l'école Notre-Dame, ceux de Bamberg (manuscrit d'une centaine de motets, d'origine parisienne, conservé à Bamberg), de Montpellier (H 196, faculté de médecine), de Turin, de Madrid, de Burgos, de Las Huelgas... L'activité des chantres se situe dans le dernier tiers du XII^e^ siècle et la première moitié du XIII^e^ siècle. Des renseignements sont donnés par l'Anonyme IV (De Coussemaker, *Scriptores*, I, p. 342). Maître Albert (Magister Albertus Parisiensis), l'un des prédécesseurs sinon contemporains de Léonin, est un déchanteur du XII^e^ siècle ; il est mort entre 1173 et 1188, sans doute en 1180. Il a été chantre dans les abbayes de Saint-Victor et Saint-Martin-des-Champs, et à Notre-Dame. Le *Codex calixtinus* le mentionne, en 1140, comme étant l'auteur d'un conduit à trois voix, *Congaudeant catholici*. Léonin (Magister Leoninus) est, avec Albert, le premier musicien connu. Selon l'Anonyme IV, il est *optimus organista* (compositeur d'*organa*). On lui attribue le *Magnus Liber organi* (cycle d'*organa* à deux voix, pour les vêpres et la messe), par exemple, l'*organum duplum* (à deux voix), *Judaea et Jherusalem*, dans le style de l'*organum* fleuri. L'un de ses successeurs à Notre-Dame de Paris, Pérotin, est le plus illustre de ces déchanteurs, vers 1200.

L'Anonyme IV le mentionne comme *discantor optimus* (compositeur de déchant). On lui doit des *organa* triples, quadruples, par exemple *Viderunt*, *Sederunt*, et des conduits (*Salvatoris hodie*, à 3 voix). Perotinus Magnus (plusieurs chantres sont attestés dans les archives de Notre-Dame, sous le nom de Pierre) aurait remanié des *organa* de Léonin. Le grand maître, hors de Paris, est Adam de la Halle, trouvère français, étudiant à l'université de Paris en 1269, qui a cultivé la monodie et la polyphonie.

3. La théorie musicale et la notation

Les manuscrits sont notés en notation noire, de forme carrée, qui sera mesurée ou proportionnelle vers le XIII^e^ siècle. Les valeurs utilisées sont la longue (*longa*), la brève (*brevis*) écrites sur le parchemin sans lever la plume d'oie, des notes d'ornement et des silences. Peu à peu, les valeurs plus petites seront nécessaires ; la semi-brève, *semi brevis*, en groupe puis autonome, s'ajoutera. Le terme « mesuré » (*musica mensurata*) introduit par le théoricien Francon s'applique à la polyphonie, par opposition au *cantus planus*. Les valeurs de notes ne sont pas absolues, elles dépendent du contexte. Les modes rythmiques (d'abord deux, puis six) régissent cette musique à plusieurs voix. La notation préfranconienne ou pérotinienne est en usage entre 1175 et 1225 ; la notation franconienne lui succédera. L'évolution est très nette, dans le sens de l'imprécision vers la précision, à partir des manuscrits Wolfenbüttel (677, 1099), Florence (Pluteus 29 Bibl. Laur.)... Les renseignements sont fournis par les traités, entre autres ceux de Jean de Garlande (*De musica mensurabili positio*), de Lambert (*Tractatus de musica*), de l'Anonyme IV (env. 1275), de

l'Anonyme VII (env. 1350), qui fournissent de précieuses indications concernant la notation : valeurs (relatives) des notes, silences, ligatures, notes d'ornement, théorie modale (modes rythmiques), et à la pratique du déchant (consonances admises, mode de composition)... Ce système complexe sera perfectionné par Pierre de La Croix, Philippe de Vitry à l'époque de l'ars nova.



Musique polyphonique. *Les modes rythmiques de la musique polyphonique.*

4. Les formes polyphoniques

À l'époque carolingienne, les premiers essais consistant à doubler une voix par mouvement parallèle, selon les consonances admises, donnent naissance à l'*organum parallèle* comme le *Rex coeli Domine* (à 2 voix, *Enchirias*, IX^e^ s.). Une troisième voix puis une quatrième peuvent être ajoutées. L'*organum fleuri* (à vocalises) comprend une phrase liturgique (*tenor* emprunté), exposée en valeurs longues, un double (*duplum*) en vocalises. Cette forme cultivée par l'école de Saint-Martial de Limoges sera amplifiée par l'école Notre-Dame (*organum triplum*, *quadruplum*) en tant que solemnisation de l'office (Léonin, Pérotin). Elle tombe en désuétude vers la fin du XIII^e^ siècle, au profit du *motet* religieux, profane ou amoureux. Des paroles (*motetus*, *motulus*) sont placées sous la voix

Copyrighted material

organale ; le motet comprend une teneur (*vox prius facta*, sur timbre préexistant), sur un mode rythmique préétabli, un double sur un rythme différent et avec des paroles différentes, en respectant les consonances parfaites, puis – en contrepoint – une troisième voix avec des paroles différentes. Les textes sont d'abord latins, puis bilingues (latin-ancien français), et français. Les sujets religieux et profanes permettent de superposer des textes avec ou sans parenté sémantique (cf. mss de Bamberg, de Montpellier). Les musiciens de l'ars nova transformeront cette forme.

Vers 1250, au nord de la Loire, le *rondeau* (*rondel*, *rondellus*) fait appel au style syllabique, au même texte à toutes les parties ; sa structure varie de quatre à treize vers au XIIIe siècle. Adam de la Halle exploite la forme monodique (*Robin m'aime, Robin m'a*) et polyphonique (*Li dous regard de ma dame*) chantée en alternance par un soliste et par le chœur.

	1 2	3 4	5 6	7 8
texte	A B	a A	a b	A B
musique	α β	α α	α β	α β

Rondeau de huit vers. *Rondeau de huit vers: AB est le refrain; la mélodie du premier vers apparaît cinq fois et celle du second vers, trois fois.*

Aux XIIe et XIIIe siècles, le conduit (*conductus*), chant latin de caractère paraliturgique, accompagne un déplacement (ex. le *Conduit de l'Âne*). Le sujet peut être religieux, profane, de circonstance (événement historique). L'expression désigne aussi un mode d'harmonisation « note contre note » (*Rondeaux* d'Adam de la Halle).

Copyrighted material

Parmi les formes secondaires, ballade, virelai, lai, refrain (dans le théâtre profane), danses (ductie, estampie, ronde...) chantées ou instrumentales (vielles, luths, flûtes, orgue portatif, percussions), les clausules (fragment d'*organum* à vocalises intercalé dans un *alleluia* ou un graduel) se rattachent aussi au répertoire de l'ars antiqua.

Au siècle des cathédrales, de l'Université, de Philippe Auguste et de Saint Louis, Léonin, Pérotin, Adam de la Halle, les chantres anonymes et les théoriciens ont amené la musique médiévale à un point de perfection marqué par l'unification des styles religieux et profane (ex. le motet), par la codification des genres (*organa*, motets, rondeaux, conduits), par la consolidation de la polyphonie, assurant ainsi la jonction entre les essais de l'école de Saint-Martial de Limoges et l'école de Guillaume de Machaut (ars nova). Dans l'histoire du patrimoine musical français, l'ars antiqua occupe une place privilégiée et capitale pour l'évolution de la musique européenne.

Edith WEBER

Bibliographie

Sources (œuvres théoriques et musicales)

P. AUBRY, *Cent Motets du XIII^e^ siècle*, (manuscrit de Bamberg), 3 vol., Rouart, Paris, 1908

Corpus scriptorum de musica, Amer. Inst. of Musicology, Rome (publ. en cours, remplaçant progressivement les *Scriptores* de C. E. de Coussemaker et M. Gerbert)

Drames liturgiques du Moyen Âge : texte et musique, Slatkine, Genève, 1975

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES BIBLIOTHÈQUES MUSICALES, *Répertoire international des sources musicales* : I, *Manuscripts of Polyphonic Music 11th.-Early 14th. Century*, G. Reaney éd., II, *The Theory of Music from the Carolingian era up to 1400*, J. Smith van

Waesberghe & P. Fischer éd., G. Henle, Munich, 1961
Recueil de motets des XII^e^ et XIII^e^ siècles, suivis d'une étude sur la Musique au siècle de Saint Louis, Slatkine, 1974
Y. ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e^ siècle* (manuscrit de Montpellier), 4 vol., Oiseau-Lyre, Paris, 1935-1948.

Ouvrages musicologiques

O. CULLIN, *Brève Histoire de la musique au Moyen Âge*, Fayard, Paris, 2002 ; *Laborintus : essais sur la musique au Moyen Âge*, *ibid.*, 2004
F. FERRAND dir., *Guide la musique du Moyen Âge*, Fayard, Paris, 1999
J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge*, 3^e^ éd., P.U.F., Paris, 1984
M. HUGLO éd., *Musicologie médiévale : notations et séquences* : Actes de la table ronde du C.N.R.S., Champion, Paris, 1987
J. MAILLARD, *Adam de la Halle. Perspective musicale, ibid.*, 1982
W. T. MARROCCO & N. SANDON, *Medieval Music*, Oxford Univ. Press, New York, 1977
G. REESE, *Music in the Middle Ages*, Norton, New York, 1940
E. ROESNER, « The Performance of Parisian organum », in *Early Music*, vol. VII, n° 2, pp. 174-189, 1972
A. SEAY, *La Musique au Moyen Âge*, Actes sud, Arles, 1988 ; *Music in the Medieval World*, 2^e^ éd., Waveland Press, Prospect Heights (Ill.), 1991
E. THURSTON, *The Works of Perotin*, E. F. Kalmus, New York, 1970.

ARS NOVA

Introduction

Ars nova, tel est le titre d'un traité que le compositeur et théoricien Philippe de Vitry (1291-1361) écrivit à Paris vers 1320. Plus qu'un manifeste, c'était la prise de conscience d'une évolution esthétique, dont les signes précurseurs apparaissaient dans la seconde moitié du XIIIe siècle. D'autres théoriciens, le « conservateur » Jacobus de Liège dans son *Speculum musicae*, le « progressiste » Johannes de Muris dans sa *Musica speculativa* de 1321, l'Italien Marchetus de Padoue (*Pomerium artis musicae mensurabilis*), l'Anglais Simon Tunstede (*De quatuor principalibus musicae*), constatent et contribuent à imposer les tendances nouvelles. Aussi bien la musicologie moderne a-t-elle attribué le terme *ars nova* à toute la production musicale du XIVe siècle, tant française qu'italienne et, par antithèse, a donné le nom d'*ars antiqua* à la musique du siècle précédent, celle de Léonin, de Pérotin et de son école, dite école de Notre-Dame.

1. Le cadre historique

Avant d'étudier l'aspect technique de cet art nouveau, il convient de le replacer dans son cadre historique.

Dans son ouvrage, *Fondements d'un nouvel humanisme* (Genève, 1966), Georges Duby écrit : « Incontestablement, le XIVe siècle ne fut pas dans l'ordre des valeurs culturelles un moment

de contraction, mais bien au contraire de rare fécondité et de progrès. Il apparaît que les dégradations mêmes et les dérangements de la civilisation matérielle ont stimulé la marche en avant de la culture [...]. Tourmentés, Ies hommes de ce temps Ie furent certainement plus que leurs ancêtres, mais par les tensions et les luttes d'une libération novatrice. Tous ceux d'entre eux capables de réflexion eurent en tout cas le sentiment, et parfois jusqu'au vertige, de la *modernité* de leur époque. Ils avaient conscience d'ouvrir des voies, de les frayer. Ils se sentaient des hommes nouveaux. »

Ce modernisme se fait jour dès Ia fin du XIIIe siècle : il s'annonce par Ia critique des hautes classes de Ia société dans la seconde partie du *Roman de la Rose* ; il éclate avec le *Roman de Fauvel,* satire violente écrite par Gervais du Bus entre 1310 et 1314. Le nom de *Fauvel* – l'âne rouge chargé de tous les vices du siècle – est composé des initiales des mots flatterie, avarice, vilenie, vanité, envie, Iâcheté. Les grands de ce monde y sont pris à partie, et cette œuvre véritablement révolutionnaire comporte 132 pièces musicales, intercalées dans le texte par Chaillou de Pestain, les unes de facture ancienne, la plupart annonçant ou confirmant les tendances nouvelles (parmi ces pièces, on trouve queIques œuvres de jeunesse de Philippe de Vitry). Ce vigoureux réquisitoire se situe donc à la fin du règne de Philippe le Bel. Or, ce règne marque un tournant décisif dans l'évolution des mœurs et des idées. C'est sous Philippe le Bel que fut consacrée la rupture du pouvoir temporel avec l'autorité spirituelle, rupture dont Ies fameux démêlés du souverain avec Ie pape Boniface VIII sont l'illustration évidente. On peut constater avec René Guénon (*Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, Paris, 1947) : « Les légistes de Philippe le Bel sont déjà bien avant les humanistes de Ia Renaissance Ies véritabIes précurseurs du *laïcisme*... »

La musique ne pouvait rester en marge de ce mouvement général des idées, et l'esprit nouveau qui anime les musiciens émeut à ce point les autorités de l'Église que d'Avignon le pape Jean XXII lance en 1324-1325 sa célèbre décrétale *Docta sanctorum patrum* dont voici le passage essentiel : « Certains disciples de la nouvelle école, tandis qu'ils mettent toute leur attention à mesurer les temps, s'appliquent à faire les notes de façon nouvelle, préfèrent composer leurs propres chants que chanter les anciens, divisent les pièces ecclésiastiques en semi-brèves et minimes ; ils hachent le chant avec les notes de courte durée, tronçonnent les mélodies par des hoquets, polluent les mélodies avec des déchants et vont jusqu'à les farcir de « triples » et de motets en langue vulgaire. Ils méconnaissent ainsi les principes de l'antiphonaire et du graduel, ignorent les tons qu'ils ne distinguent plus, les confondent même : sous cette avalanche de notes, les pudiques ascensions et les discrètes retombées du plain-chant, par lesquelles se distinguent les tons eux-mêmes, deviennent méconnaissables. Ils courent sans se reposer, enivrent les oreilles au lieu de les apaiser, miment par des gestes ce qu'ils font entendre. Ainsi, la dévotion qu'il aurait fallu rechercher est ridiculisée et la lascivité qu'on aurait dû fuir est étalée au grand jour... »

Il va sans dire que cette homélie resta sans effets. Le courant novateur était trop fort. Au reste, la papauté semble en avoir pris son parti, puisque Jean XXII lui-même combla Philippe de Vitry de prévenances et de bénéfices et l'invita en Avignon. Son successeur Clément VI en fit son « chapelain et commensal » et Philippe le remercia par la dédicace d'un motet. Le plus illustre des musiciens du XIV^e^ siècle, Guillaume de Machaut, fut également invité en Avignon. On sait le rôle éminent que joua la cité des papes en tant que centre de rayonnement intellectuel et artistique.

2. Les progrès de la notation

L'essentiel des innovations reprochées aux musiciens par Jean XXII trouve sa source dans les progrès de la notation. Depuis l'époque des neumes jusqu'à l'école de Notre-Dame, la notation musicale était restée imprécise. C'est aux disciples de Pérotin qu'il faut attribuer les premières réformes qui furent à l'origine de la notation dite proportionnelle (*nota mensurabilis*).

Les musiciens de l'école de Notre-Dame furent en effet les premiers à utiliser les ligatures, artifices graphiques destinés à définir le rythme selon l'accentuation *brève-longue* (ou vice versa). Il ne s'agissait encore que de la découverte d'un principe qui en se perfectionnant au cours du XIII^e^ siècle allait mettre à la disposition des compositeurs un système cohérent et efficace. Cette notation fut enrichie par les deux Francon : Francon de Paris, qui fut maître de chapelle à Notre-Dame et que l'on tient généralement pour l'auteur de l'*Ars cantus mensurabilis*, et Francon de Cologne, auteur d'un *Compendium discantus*. La notation dite franconienne se caractérise par l'attribution aux notes de formes différentes selon leur durée ; ainsi se précisent les figurations de la *longa*, de la *brevis* et de la *semi-brevis* :

.

Jusque-là, on ne connaissait que le rythme ternaire, considéré comme *tempus perfectum* en vertu d'un symbolisme hérité des théories pythagoriciennes transmises par le philosophe Boèce, néo-pythagoricien du V^e^ siècle, vénéré par tous les musiciens du Moyen Âge. Le tempus perfectum était représenté par un cercle, la figure

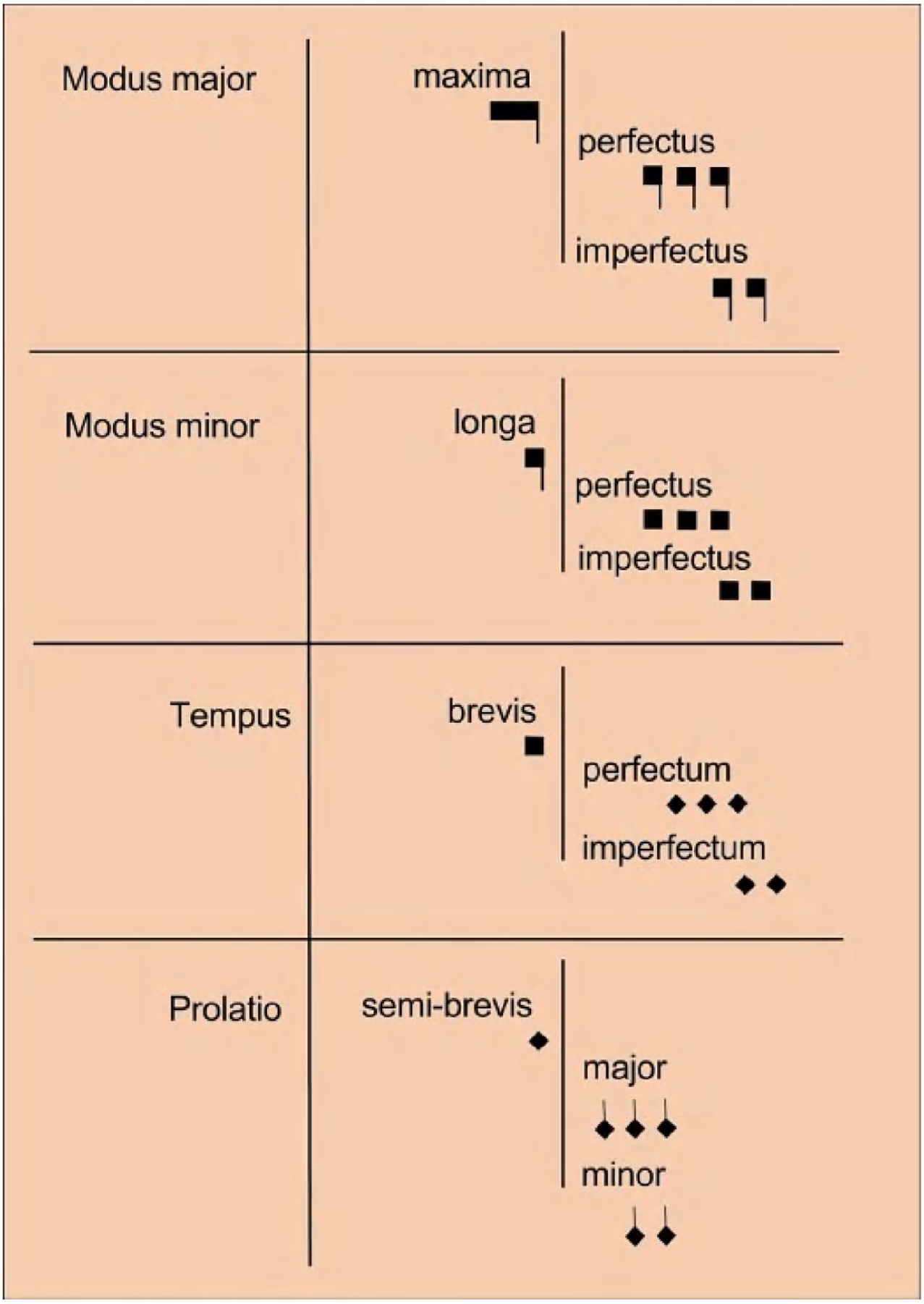
géométrique parfaite par excellence ; un peu plus tard apparaîtra le demi-cercle (ancêtre de notre lettre C indiquant la mesure à quatre temps) comme symbole de la mesure binaire. L'unité de temps était la brevis. La longa perfecta valait donc trois brèves ; Ia Ionga imperfecta n'en valait que deux. Les difficultés surgissaient du fait que la figuration des notes ne leur accordait point une valeur absolue ; cette valeur était fonction des rapports des notes entre elles, ou, plus précisément, de leur position réciproque : ainsi une longa devant une autre Ionga ou devant trois brèves était considérée comme perfecta ; mais si elle était précédée ou suivie d'une brevis, celle-ci lui ôtait un tiers de sa valeur et elle devenait imperfecta. Dans le cas de deux brèves séparant deux longues, l'une des deux brèves, la première, se voyait attribuer la moitié de la valeur de la seconde ; l'une était dite brevis recta et l'autre brevis altera.

On voit la complexité du système et les difficultés d'interprétation auxquelles il pouvait donner Iieu. Aussi pendant longtemps, Ies compositeurs devaient-ils faire choix au début d'un morceau d'un mode rythmique, imposant a priori le schéma longue-brève ou le schéma brève-longue, et rester fidèles à ce mode jusqu'à la fin du morceau. Au cours du XIII^{e} siècle, on vit apparaître des pièces en mode mixte où les deux schémas se trouvaient utilisés alternativement. L'invention du *punctus divisionis* permit de clarifier cette situation et de la rationaliser. Puis, l'emploi des notes rouges (on en trouve dans les pièces du Roman de Fauvel) permit d'introduire avec plus de précision Ies divisions binaires (la notation noire restant réservée aux rythmes ternaires). En même temps que naissait la notation bicolore apparaissait une nouvelle valeur, la *minima,* notée, comme la brevis, par un point losangé, mais pourvu d'une hampe :

. Plus tard encore, on utilisera la semi-minima :

. Ainsi, les valeurs se font de plus en plus brèves, et l'on dira au XIV^e^ siècle : « *Gaudent brevitate moderni.* »

Toutes ces innovations furent consignées et codifiées par Philippe de Vitry, salué par le poète Pétrarque comme un chercheur avide de découvrir la vérité (« *Veri semper acutissimus et ardentissimus inquisitor* »). À la théorie des modes (major et minor), Philippe de Vitry ajouta celle des « prolations » qui littéralement doublait les possibilités du système de notation. La figure résume ce système. Le mode était indiqué au début du morceau par un rectangle pourvu ou non d'un point intérieur selon la « perfection » ou l'« imperfection » ; de même, le tempus était indiqué par un cercle pourvu ou non du point intérieur et la prolation par un demi-cercle pointé ou non.



Prolations de Philippe de Vitry.

Copyrighted material

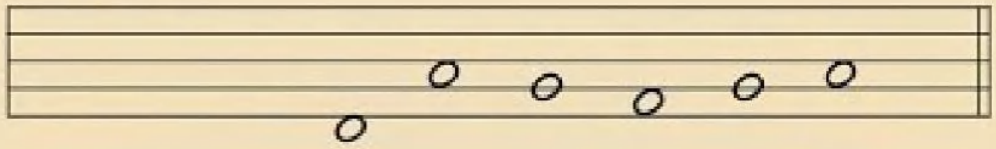
Philippe de Vitry n'abandonna point pour autant la notation rouge qui indiquait des modifications de valeur autres que celles déjà établies par le système des prolations. Cette notation colorée fut d'ailleurs développée par Ies successeurs de Vitry, donnant aux manuscrits de la fin du XIV^e^ siècle un aspect somptueux. L'usage du point ajouté à une note pour en augmenter la valeur (usage conservé de nos jours) ajoutait encore à la subtilité et à la précision du système.

Dès lors, on assista à ce qu'on pourrait appeler l'émancipation du rythme, les musiciens pouvant douner libre cours à leur imagination en ce domaine. Ils ne s'en sont point fait faute, et l'on a vu se généraliser la pratique du hoquet (interruption du son par des silences), déjà utilisée dans des motets de la fin du XIII^e^ siècle, brisant les lignes mélodiques pour leur conférer un aspect heurté, chaotique, mais singulièrement dynamique (on parlerait aujourd'hui de musique syncopée).

De même se développa et s'amplifia le principe de l'isorythmie, déjà en application au siècle précédent.

On appelle isorythmie la normalisation du rythme du *cantus firmus*, ou *tenor* (on disait encore « teneur ») emprunté généralement au chant grégorien. On doit aux théoriciens de l'ars nova la double notion de *color* et de *talea*. Le mot color désignait Ie thème mélodique ; Le mot talea s'appliquait aux périodes rythmiquement semblables découpées dans ce thème. La color et la talea se superposaient, c'est-à-dire que si, par exemple, la *color* comprenait six notes et la *talea* cinq durées, les fragments isorythmiques se répétaient jusqu'à ce que la dernière note de Ia color corresponde à la dernière durée de la talea. (La figure aidera à comprendre ce processus.)

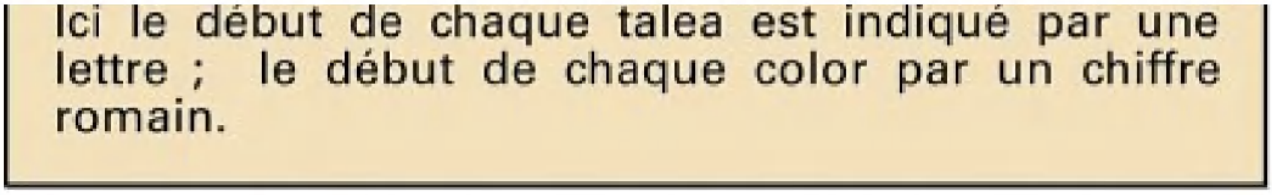
color



talea

A-I ténor isorythmique

Copyrighted material



Talea et color. *Ici le début de chaque talea est indiqué par une lettre ; le début de chaque color par un chiffre romain*

Cette technique admettait des variantes : fréquemment, le compositeur, à la fin de son œuvre, utilisait des valeurs plus brèves pour la *talea*, ce qui donnait plus de vie à la coda.

Le motet isorythmique devait être la grande forme musicale du XIV^e^ siècle. Il était basé sur un tenor liturgique au rythme normalisé, auquel s'adjoignait un *contratenor* obéissant aux mêmes principes. Les parties supérieures de la composition, dites respectivement *motetus* et *triplum*, se développaient librement dans un mouvement relativement plus vif que les parties de tenor et de contratenor, celles-ci étant notées en valeurs longues, les autres en valeurs brèves (le triplum accusant la brièveté par rapport au motetus). On verra vers la fin du XIV^e^ siècle le principe de la talea s'appliquer aussi aux parties supérieures, sinon intégralement, du moins partiellement. Ce sera le cas dans divers fragments de la *Messe* de Guillaume de Machaut.

« Il en résulte, dit Van den Borren, un mode de composition tellement rigoureux qu'il n'est point exagéré de l'assimiler à une sorte de jeu mathématique. »

L'émancipation du rythme ne fut pas la seule conquête de l'ars nova : une révolution s'accomplit aussi dans l'ordre harmonique. On vit se multiplier les altérations modifiant les lignes mélodiques jusqu'à laisser pressentir le « chromatisme ». En effet, avant le XIV^e^ siècle, les musiciens n'avaient connu que le diatonisme des

Copyrighted material

modes ecclésiastiques. C'est au XIII^e^ siècle qu'apparut pour la première fois sous la plume des théoriciens le terme de *musica ficta* désignant la transposition des modes grégoriens, transposition exigeant l'emploi d'altérations. L'usage de l'armure n'existait pas, et le système de la « solmisation » en vigueur depuis Guy d'Arezzo, c'est-à-dire depuis le XI^e^ siècle, avec son jeu complexe de muances, rendait délicates de telles transpositions. On sait que le système de Guy d'Arezzo, perfectionné par les théoriciens qui lui succédèrent, était fondé sur l'attribution aux notes de syllabes conventionnelles empruntées à l'hymne à saint Jean-Baptiste (*Ut queant laxis*), syllabes qui donnèrent six désignations : *Ut, ré, mi, fa, sol, la,* rendant compte de la place du demi-ton (*mi-fa*). Mais on conserva pour la septième note la lettre *B* (au lieu de *si*, syllabe qui n'apparut que plus tard). Il existait deux sortes de *B* : le *B mollitum* (équivalent de notre *si* bémol) et le *B quadratum* (notre *si* naturel, ou bécarre, désigné par la lettre *H* dans la notation allemande). Dans le système dit solmisation, les syllabes mi, fa s'appliquaient aussi bien à nos notes réelles *mi, fa* qu'au demi-ton existant entre *la* et *si* bémol, ou entre *si* bécarre et *ut*. Les syllabes n'avaient donc pas de valeur absolue ; elles n'avaient d'autre but que de renseigner sur la position du fameux demi-ton. D'où un système en hexacordes : l'hexacorde naturel (sans *si* bémol ni *si* bécarre), l'hexacorde dur (avec *si* bécarre) et l'hexacorde mou (avec *si* bémol). Lorsqu'on changeait d'hexacorde (muance ou mutation) les syllabes changeaient de signification, c'est-à-dire qu'elles ne s'appliquaient plus aux mêmes sons. Ainsi la note *C* pouvait être *sol, fa* ou *ut*. Si la note pivot, lors du changement d'hexacorde, était un *sol,* elle devenait *fa*. Ce système était, on le voit, délicat à manier. Pour en simplifier l'usage, on avait eu l'idée d'attribuer le nom des différents sons de l'échelle sonore aux phalanges des doigts de la main, procédé mnémotechnique connu sous le nom de main

harmonique ou guidonienne. L'étude de la main guidonienne resta pendant longtemps à la base de l'enseignement musical.

Le développement des altérations de la musica ficta au cours du XIV^e^ siècle allait transformer l'aspect des lignes mélodiques. Sans pouvoir parler encore de chromatisme, on en prévoit déjà l'usage dans certaines œuvres de Guillaume de Machaut comme dans les écrits théoriques de Marchetus de Padoue.

Le XIV^e^ siècle voit apparaître l'*ut* dièse, le *sol* dièse – voire le *ré* dièse. On mesure l'étendue de cette découverte et ses conséquences sur l'évolution du langage musical vers la tonalité moderne. L'emploi des « doubles sensibles » qui se généralisa avec l'ars nova, donnant des formules cadentielles du genre :

(fréquentes chez Guillaume de Machaut), ouvrait la voie au verticalisme harmonique.

3. Les formes

Parmi les formes héritées de l'école de Notre-Dame, certaines disparurent peu à peu au cours du XIV^e^ siècle, d'autres se transformèrent ; enfin des formes nouvelles naquirent.

Nous avons défini ci-dessus la technique du motet isorythmique ; il nous faut revenir sur la forme motet et en retracer l'évolution.

Le motet (étymologiquement, petit mot, *motetus*, *motulus*) est né au XIII^e^ siècle de l'adaptation de parole aux longues vocalises des *organa* (selon le même processus qui vit naître à l'époque carolingienne *tropes* et *séquences* de l'adaptation de textes aux jubilations alléluiatiques du chant grégorien). L'*organum* était construit sur une « teneur » liturgique, d'abord présentée en valeurs longues, valeurs qui allaient ensuite en se rétrécissant tandis qu'évoluaient souplement les autres voix (nne, deux ou trois), échangeant motifs mélodiques et rythmiques. L'usage des modes rythmiques conférait à ce genre de composition une extraordinaire unité. Mais les longs mélismes des voix du déchant éprouvaient les chanteurs ; l'adaptation de paroles leur simplifia la tâche. Quand déclina le genre organum que Pérotin le Grand avait porté à son apogée, ce fut tout naturellement le motet qui lui succéda. La teneur liturgique de l'organum d'autre part, en s'animant progressivement, acquérait un rythme plus accusé ; ce rythme en s'organisant en périodes régulières allait entraîner l'apparition de l'isorythmie.

La grande originalité du motet fut que les textes surajoutés pouvaient n'avoir aucun rapport avec le texte liturgique de base. On en arriva même à superposer des textes différents, les uns profanes, les autres religieux, les uns en français, les autres en latin, accusant par là même le caractère indépendant, individuel de chaque ligne mélodique. Ainsi rencontre-t-on des motets profanes à côté des motets sacrés.

Avec l'ars nova, le motet ne s'amplifie pas seulement dans sa forme, mais aussi dans son esprit. Van den Borren a pertinemment défini cette évolution : « Le motet n'est plus à l'époque de Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut ce qu'il était au siècle de Saint Louis. L'intime concentré religieux ou le candide divertissement profane en quoi il consistait alors ont fait place à une composition

de vaste envergure dont le texte ou plutôt les textes ne sont plus d'humbles prières à la Vierge ou d'aimables pastourelles, mais des poèmes religieux, moraux, politiques, satiriques dans lesquels la vie du siècle est évoquée à grands traits en vers français ou latins dont le style marque un renversement complet par rapport à celui de l'ars antiqua. »

Un autre genre de composition en honneur au XIIIe siècle était le conduit (*conductus*). Il diffère de l'organum en ce que son *tenor* n'est plus liturgique, mais laissé à l'imagination du compositeur et, ce qui est encore plus important, en ce que les autres voix adoptent le rythme de la voix principale. Au cours de son évolution le conduit tendra vers le contrepoint, note contre note ; si le *tenor* est syllabique, les autres voix le seront aussi, créant une polyphonie homorythmique. Dans le conduit d'ailleurs, à la différence du motet, toutes les voix chantaient le même texte.

Ce genre n'est plus pratiqué par les musiciens de l'ars nova ; mais il méritait d'être mentionné ici, car c'est manifestement le style du conduit qui a influencé certains fragments de messes polyphoniques au XIVe siècle, notamment le *gloria* et le *credo* de la *Messe* de Machaut.

Considérons maintenant la messe polyphonique, cette grande innovation des musiciens du XIVe siècle.

La première messe polyphonique de l'histoire semble être la *Messe* dite *de Tournai*, parce que le manuscrit figure aux archives de la cathédrale de cette ville. Van den Borren, qui l'a transcrite (1957), attire notre attention sur le caractère hétérogène de cette œuvre. Les fragments qui la composent (l'ordinaire de la messe, c'est-à-dire successivement *kyrie, gloria, credo, sanctus, agnus Dei*,

ite missa est) sont de style et de notation différents. On peut en déduire que les divers morceaux de la *Messe* ne seraient ni du même auteur, ni de la même époque. Les fragments les plus anciens dateraient de la fin du XIII^e^ siècle, les plus récents du milieu du XIV^e^ siècle. Au reste, la présence du *credo* et de l'*ite missa est* dans d'autres manuscrits (Las Huelgas, Apt, Madrid, Ivrea) renforce cette hypothèse et nous incline à conclure que les parties les plus récentes de la *Messe de Tournai* proviennent du répertoire d'Avignon. C'est en effet, d'après les dernières découvertes de la musicologie, au répertoire de la chapelle pontificale en Avignon qu'il convient de rattacher la plupart des œuvres sacrées figurant dans les manuscrits méridionaux, plus particulièrement celui du trésor d'Apt et celui de la bibliothèque capitulaire d'Ivrea, en Italie. L'essentiel de ce répertoire a fait l'objet d'une publication critique en 1962 (H. Stäblein-Harder : Fourteenth Century Mass Music in France). À l'analyse, trois styles apparaissent :

1. Compositions en forme de motet : trois voix dont une instrumentale ; les deux voix supérieures plus élaborées que la teneur qui joue le rôle de simple soutien.

2. Compositions dans le style du déchant : une seule partie vocale souple et ornée comme dans les œuvres profanes. Une ou deux parties instrumentales, rarement trois.

3. Compositions purement vocales (quoi-qu'un soutien instrumental ne soit pas exclu) qui se caractérisent par la déclamation syllabique simultanée du texte dans toutes les parties. Ce genre fait songer à l'ancien conduit, mais il s'agit plus d'une ressemblance que d'une filiation. Les compositions de ce style se rattachent plus vraisemblablement à la pratique de l'improvisation collective, recommandée par Jean XXII dans sa décrétale de 1324,

et dont l'usage a été assez tenace pour qu'au xv^e^ siècle Tinctoris y fasse encore allusion dans ses écrits théoriques. On remarque généralement la prédominance mélodique de la voix supérieure et une certaine verticalité qu'accusent des mouvements parallèles de quartes ou de quintes, formant parfois avec la basse des accords de sixte (faux-bourdon).

Outre la *Messe de Tournai* et les fragments de messes du répertoire avignonnais, il nous faut encore citer les cycles formant des ensembles plus ou moins homogènes (comme la *Messe de Tournai*) et connus sous le nom de *Messe de Toulouse*, *Messe de Barcelone* et *Messe de la Sorbonne*, ou *Messe de Besançon* ? (cette dernière étant probablement l'œuvre de J. Lambuleti).

Mais, dominant toute cette production, et même toute la musique du siècle, la *Messe Notre-Dame*, de Guillaume de Machaut, conçue comme un tout homogène, quoique ses diverses parties ne soient pas de même facture, apparaît comme un chef-d'œuvre unique, le premier monument de la musique française. Elle a l'immense mérite de ne point renier la tradition du siècle passé tout en bénéficiant de toutes les acquisitions de l'ars nova. Guillaume de Machaut a su opérer la synthèse de ce qu'il appelle dans son *Remède de Fortune* « la vieille et nouvelle forge ».

Dès lors la messe polyphonique deviendra une des formes essentielles de la musique, de Dufay à Palestrina.

Il faut maintenant aborder les formes profanes ; parallèlement au « gothique flamboyant » qui inspire les grands motets isorythmiques, un « gothique de joaillerie », selon la jolie expression de Van den Borren, rappelant l'art des miniaturistes,

inspire une floraison de petites pièces profanes : virelais, rondeaux et ballades.

Ici, plus de tenor liturgique, plus d'isorythmie, mais une écriture libre, pleine de fantaisie mélodique et rythmique, conditionnée par les formes littéraires. Quelques-unes de ces pièces sont monodiques et se situent dans la tradition de l'art courtois des trouvères (c'est le cas des *Lais* de Guillaume de Machaut).

Les techniques de l'ars nova sont plus directement impliquées dans les formes polyphoniques : le virelai (chanson à danser, qui se confondit par la suite avec le rondeau) ; le rondeau, forme surtout littéraire, obéissant à un schéma stéréotypé – strophes de 8 vers faisant apparaître le retour d'un refrain et dont le plan peut se définir ainsi : AB, A′A, A″B′, AB. Musicalement, il ne comportait que deux parties correspondant aux lettres A et B. Adam de la Halle au XIIIe siècle avait conçu ses rondeaux dans l'esprit des conduits (les 3 voix chantaient le même texte). Les musiciens du XIVe et du XVe siècle ont adopté l'accompagnement instrumental ; le rondeau, sous cette forme (3 voix, une chantée et 2 instrumentales), allait devenir la forme favorite de la chanson française.

Quant à la ballade, issue de la vieille *estampida* des troubadours, Machaut contribua à en fixer la forme poétique ; elle perd définitivement avec lui son caractère original d'air à danser pour devenir une composition artistique plus élaborée. Machaut créa d'autre part la double ballade ; un certain Thomas Païen lui ayant envoyé le texte d'une ballade (*Quant Theseus, Hercules et Jason*), Machaut écrivit incontinent une seconde ballade avec les mêmes rimes et le même refrain (*Je voy assez puisque je voy ma Dame*). Il mit les deux textes en musique, en les superposant comme dans le motet, et y adjoignit deux parties instrumentales. L'œuvre ne resta

pas une curiosité isolée ; elle fut imitée, et c'est cette forme qu'adopta F. Andrieu écrivant plus tard sa *Déploration sur la mort de Machaut* sur un texte (une double ballade précisément) d'E. Deschamps.

Mentionnons enfin les *caccie* ou chaces, genre particulièrement en honneur en Italie. L'usage de l'écriture en canon y était symbolique : on y voyait l'image de la bête poursuivie se dérobant devant le chasseur. Les caccie étaient généralement à 3 voix : 2 parties vocales en canon strict et une teneur instrumentale.

4. L'ars nova en Italie

On sait peu de chose du développement de l'art polyphonique en Italie au XIII^e^ siècle, il semble cependant, à l'examen des premières œuvres polyphoniques conservées (datant environ de 1330), que les Italiens y avaient acquis une certaine maîtrise. Ces premières œuvres en effet mettent en évidence une originalité, une habileté d'écriture qui ne sauraient être le fait d'auteurs encore novices. L'influence française est manifeste et, cependant, elle apparaît assimilée, adaptée à des particularités stylistiques proprement italiennes. On remarquera d'abord la qualité et l'originalité de la notation (décrite par Marchetus de Padoue dans son traité *Pomerium artis musicae mensurabilis*, écrit entre 1321 et 1326). Cette notation est issue des perfectionnements apportés à la notation proportionnelle en France, par Pierre de La Croix à la fin du XIII^e^ siècle.

Une première remarque s'impose : la polyphonie italienne est avant tout profane. On trouve très peu d'œuvres conçues pour les besoins de la liturgie. La première fonction du compositeur semble

avoir été de fournir de la musique pour Ies réjouissances et fêtes mondaines. Les sources littéraires (Boccace, le *Décameron* ; Giovanni da Prato, *Paradiso degli Alberti*) indiquent clairement que la musique faisait partie de Ia vie sociaIe et qu'eIle n'était point l'apanage des seuls professionneIs : un « amateurisme éclairé » préfigurait l'esprit de Ia Renaissance.

Pour plaire à ce public de *dilettanti*, les compositeurs devaient accorder moins d'importance que les Français aux complexités du contrepoint ou du rythme, mais veiller à l'élégance des lignes mélodiques et laisser la porte ouverte à l'improvisation, à l'habileté de l'exécutant. Van den Borren a parfaitement défini l'esprit de cette musique : « La musique du Trecento italien se distingue par une physionomie toute particulière à Iaquelle l'appellation de gothique ne saurait convenir que très partiellement. En effet, nulle angulosité, nulle tendance à l'orfèvrerie délicatement travaillée ne se discerne dans les pièces de Landini, de ses contemporains et de ses prédécesseurs, mais bien plutôt une recherche de souplesse de Ia ligne mélodique qui donne à celle-ci un semblant de lyrisme dont on chercherait en vain la trace en pays gaulois. »

Ainsi, la différence majeure entre I'ars nova française et l'itaIienne réside dans ce fait : alors qu'en France la composition était fermement établie sur la base d'nne teneur liturgique, en Italie, la ligne mélodique supérieure, celle qui supportait le texte poétique, avait Ia prépondérance et les autres voix en dérivaient.

La pratique de l'improvisation à laquelle nous faisions allusion plus haut s'étendit au sanctuaire. Si bien que les théoriciens eux-mêmes adoptèrent une attitude empirique, livrant dans leurs traités des règles ou conseils d'exécution, plus que des principes rigides de composition.

En France, on restait encore attaché à la vieille distinction médiévale entre musique théorique et musique pratique, le théoricien seul ayant droit au titre de *musicus* ; la musique était encore, sous son aspect spéculatif, considérée comme une science (elle faisait partie du quadrivium, aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie). En Italie, Ia musique était déjà un véritable art.

La *caccia*, le madrigal et la *ballata* étaient parmi les formes les plus pratiquées en Italie.

La caccia, analogue à la chace française, était fondée, nous l'avons vu, sur l'écriture en canon ; mais, comme le remarque André Pirro : « Entre les chants en canon des Français et ceux des Italiens, il y a la même différence qu'entre les plans d'un architecte et les croquis d'un peintre. »

Le madrigal, à l'origine chant populaire de caractère pastoral, né dans le nord de l'Italie (Vénétie et Lombardie), fut cultivé à la fin du XIII^{e} siècle comme forme monophonique ; lorsqu'il devint polyphonique (à 2 ou 3 voix), il ne perdit point son caractère agreste, mais Ia forme évolua sous l'influence de Ia caccia et Ies techniques françaises. La partie supérieure resta plus ornée et écrite en valenrs plus brèves que la ou les parties graves (vocales ou instrumentales). Les madrigaux de la fin du XIV^{e} siècle sont plus complexes ; le styIe en imitations y apparaît ainsi que les passages en hoquets à la française.

La ballata fut la forme la plus en vogue, surtout à la fin du Trecento. II ne faut point la confondre avec Ia ballade française ; eIle s'apparente plutôt au virelai. Comme celui-ci, c'était à l'origine une chanson à danser, à une voix. Lorsqu'elle devint polyphonique,

vers 1365, elle obéit à une forme fixe : deux parties pour la musique, la première utilisée comme refrain et supportant en outre les 3e et 4e vers de la strophe du couplet ; la seconde affecte aux 1er et 2e vers du couplet. Le schéma était donc le suivant : ABBAA.

La forme « motet » fut négligée par les Italiens, à quelques exceptions près. Citons cependant Jacopo da Bologna dont le *Lux purpurata Dilige justiciam* (motet à 3 voix et à double texte), composé vers 1342, ressemble superficiellement aux motets français contemporains ; un examen attentif fait toutefois ressortir l'italianisme des formules mélodiques, la prééminence du *cantus* sur les autres voix et le rôle de simple soutien du *tenor* instrumental, non soumis d'ailleurs aux lois rigoureuses de l'isorythmie.

Les mêmes observations sont valables à l'égard des quelques fragments de messes qui nous soient parvenus. Un cycle complet comprenant toutes les parties de l'ordinaire, plus un *benedictamus Domino*, figure dans le manuscrit italien 568 de la Bibliothèque nationale à Paris. Les diverses parties de cette messe sont signées d'auteurs différents (Ser Gherardello, Bartolino et Lorenzo da Firenze) et leur style ne diffère guère de celui du madrigal.

5. Les compositeurs

En France, deux noms dominent le XIVe siècle : celui de Guillaume de Machaut et celui de Philippe de Vitry.

Philippe de Vitry (1291-1361), né à Vitry en Champagne, théoricien et compositeur, servit les rois Charles IV, Philippe VI et Jean II en qualité de notaire royal, maître des requêtes et conseiller. Il fut à la fin de sa vie évêque de Meaux. On a pu identifier certaines

de ses œuvres, pour la plupart des motets qui ont été publiés par Leo Schrade (*Polyphonies du XIV^e siècle*).

Des recherches ont également permis d'identifier certains chantres de la chapelle pontificale en Avignon, parmi lesquels se trouvaient d'éminents compositeurs. Mais il s'agit de musiciens de la fin du XIV^e siècle, qui servaient le pape Clément VII, au début du Grand Schisme (Clément VII occupa le trône pontifical de 1378 à 1394). Il faut citer Jean-Simon de Haspre, dit Hasprois ; Mayhuet de Joan (Mattheus de Sancto Johanne) ; Jean Haucourt (Johannes de Alta Curia).

Citons aussi le grand musicien liégeois Johannes Ciconia, qui résida en Avignon après 1350, au service du cardinal Gil Albornoz, et devait ensuite s'installer à Padoue où son influence et sa réputation furent grandes.

D'autres noms nous sont parvenus, mais ils représentent l'ars nova à son déclin ; mentionnons les Parisiens Jean Vaillant et Pierre Taillandier ; Mathieu Solage, qui servit le duc de Berry ; Jacques de Senlèches, François Andrieu, Trebor, Cuvelier et, au début du XV^e siècle, ceux que Martin Le Franc cite en son *Champion des Dames* comme ayant « enchanté tout Paris » : Carmen, Césaris et Tapissier.

En Italie, il y eut trois générations de compositeurs. Ce fut d'abord en Italie du Nord que se situa le centre de l'activité musicale, autour de Milan, Venise, Vérone et Padoue. Nous citerons, parmi les maîtres les plus éminents, Giovanni da Cascia et Jacopo da Bologna, qui servirent tous deux Martino della Scala, tyran de Vérone de 1329 à 1351. Puis, l'activité se déplaça vers le sud, et Florence, cité de Dante et de Boccace, devint la métropole

artistique qu'elle ne cessa d'être durant toute la Renaissance. Le plus grand nom de cette école florentine est celui de Francesco Landini (1325-1397), organiste aveugle qui fut, dit-on, l'élève de Jacopo da Bologna. Musicien poète, comme Guillaume de Machaut, sa réputation déborda rapidement les frontières de la Toscane. Il nous reste 154 œuvres de Landini, principalement des *ballate*. Aux côtés de Landini faisons une place à Gherardello, Donato da Firenze et Nicoló da Padua.

Enfin, parmi les musiciens de la dernière génération, ceux de l'extrême fin du Trecento, particulièrement influencés par leurs contemporains français, trois noms émergent : ceux de Matteo da Perugia, qui fut maître de chapelle à la cathédrale de Milan ; Filippo de Caserta, compositeur et théoricien napolitain, et Bartolomeo da Bologna.

6. La fin de l'ars nova

À la limite du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, l'ars nova se désagrège sous le poids d'une complexité accrue de la notation, dont les célèbres manuscrits *1047* du musée Condé de Chantilly et latin *568* de la bibliothèque Estense de Modène portent témoignage. Un raffinement excessif se traduit par des énigmes rythmiques de plus en plus difficiles à résoudre, voire par des artifices graphiques (Baude Cordier, par exemple, dispose ses portées en forme de cœur pour son rondeau *Belle, bonne et sage* ou en forme de cercle, pour le canon *Tout par compas suis composé*). Ces fantaisies et cet hermétisme relèvent de l'intellectualisme le plus gratuit.

En Italie, où la notation française avait finalement triomphé de l'autochtone, quelques théoriciens se tournent encore vers le passé : Prosdocimus de Beldemandis, Jo Ciconia (le Liégeois établi à

Padoue) et Ugolino de Orvieto (1380 env.-1457 env.), auteur d'une *Declaratio musicae disciplinae,* encore imprégnée de l'esprit médiéval. Mais ce ne sont que les derniers échos d'un monde désormais révolu.

Le XV^e^ siècle allait voir naître une esthétique nouvelle. Il appartenait à l'Anglais Dunstable et au Cambrien Guillaume Dufay d'ouvrir la voie.

Roger BLANCHARD

Bibliographie

Œuvres musicales

W. APEL, *French Secular Music of the Late 14th Century,* Medieval Academy of America, Cambridge (Mass.), 1962

G. CESARI & F. FANO, *La Cappella musicale del Duomo di Milano,* Milan, 1956

J. CHAILLEY, *La Messe de Guillaume de Machaut,* Paris, 1948

W. T. MARROCCO, *14th Century Italian Cacce,* Medieval Academy of America, 2^e^ éd. 1961

N. PIROTTA, *The Music of 14th Century Italy,* 5 vol., Amer. Inst. Mus., Amsterdam, 1954-1964

G. REANEY, *Guillaume de Machaut,* Oxford Univ. Press, New York, 1971

L. SCHRADE, *Polyphonies du XIV^e^ siècle,* Monaco, à partir de 1956

H. STABLEIN-HARDIER, *14th Century Mass Music in France,* Amer. Inst. Mus., Rome, 1962

G. DE VAN, *Les Monuments de l'ars nova,* Paris, 1938.

Ouvrages historiques et critiques

G. ABRAHAM & A. HUGUES, *New Oxford History of Music,* vol. III : *Ars Nova & the Renaissance, 1300 to 1540,* Oxford Univ. Press, New York, 1960

J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge,* P.U.F., Paris, 3^e^ éd. 1984

M. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale,* Paris, 1911, repr.

H. Laurens, Malakoff, 1981
Guillaume de Machaut, poète et compositeur (colloque, Reims, 1978), Klincksieck, Paris, 1982
V. L. Hagopian & W. T. Marrocco, *Italian Ars Nova Music*, Univ. Calif. Press, Berkeley, 1973
M. Huglo, C. Meyer & M. Peres dir., *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, Créaphis, 1991
H. Kuehn, *Die Harmonik der Ars Nova*, Katzbichler, Munich, 1973
A. Machabey, *Guillaume de Machaut. La vie et l'œuvre musical*, Richard-Masse, Paris, 1959
A. Pirro, *La Musique à Paris sous le règne de Charles VI : 1380-1422*, Minhoff, Genève, 1973
G. Reaney, « Ars nova », in *New Oxford History of Music*, 1954
G. Reese, *Music in the Middle Age*, Morton & Company, New York, 1940
C. Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, vol. I : *Des origines à Jean-Sébastien Bach*, Gallimard, 1986
A. Seay, *La Musique au Moyen Âge*, Actes sud, Arles, 1988 ; *Music in the Medieval World*, Waveland Press, Prospect Heights (Ill.), 1991
C. Van den Borren, *Études sur le XV^e^ siècle musical*, Anvers, 1941.

ASYLUM RECORDS

Le New-Yorkais David (Lawrence) Geffen est à l'origine d'Asylum Records. Cette firme discographique, véritable incarnation musicale de la « décennie du moi » (selon l'expression forgée par l'écrivain américain Tom Wolfe dans son essai *The « Me » Decade and the Third Awakening*, pour décrire les années 1970), allait produire certains des plus grands noms de la vague des chanteurs-auteurs-compositeurs qui suivirent l'exemple de Bob Dylan. Après avoir appris les ficelles du métier au sein de la William Morris Agency, David Geffen et Elliot Roberts quittent cette société pour fonder leur propre entreprise. Ils proposeront ainsi leurs services de manager à des clients aussi prestigieux que Joni Mitchell, Neil Young, Jackson Browne, Linda Ronstadt, ainsi que Crosby, Stills and Nash. Bien que quelques-unes seulement de ces stars soient originaires de Californie, et encore moins de Los Angeles, elles représentent l'urbain type : ces artistes blancs aux cheveux longs, égoïstes, composent une musique acoustique baignée par le soleil de Californie, à l'instar des tableaux du Britannique expatrié David Hockney.

David Geffen fonde Asylum en 1970 et vend son label environ deux ans plus tard à la Warner, avant de devenir président de la firme Elektra-Asylum, après la fusion avec Elektra, en 1973. Des problèmes de santé contraignent David Geffen à prendre une retraite anticipée au milieu des années 1970. The Eagles illustrent alors à la perfection l'esprit d'Asylum. Ce groupe, qui accompagnait autrefois Linda Ronstadt, a commencé dans le country-rock avant de s'orienter vers un rock léger à la guitare et des chansons invitant à la

détente mais explorant parfois des thèmes plus profonds – *Hotel California* (1976) donne ainsi une vision étonnamment ironique de l'hédonisme ambiant qui règne dans le Los Angeles des années 1970. Les personnes qui sont dénigrées par la chanson qui donne son titre de l'album – enregistré, comble de l'ironie, sur la côte est des États-Unis, dans les studios Criteria de Miami – seront parfois ses plus fervents admirateurs. Asylum Records continue d'être distribué par Warner.

Peter SILVERTON

E.U.

ATLANTIC RECORDS

Fondée à New York, en septembre 1947, par deux fans de jazz, Ahmet Ertegun, fils d'un diplomate turc, et Herb Abramson, ancien directeur artistique chez National Records, Ia firme discographique Atlantic Records va, jusqu'à la fin des années 1960, s'imposer comme le plus important des labels indépendants dédiés au jazz, au rhythm and blues et à la soul music. Ses premières stars – Big Joe Turner, Ruth Brown, ErrolI Garner... – sont bientôt rejointes par des jazzmen de la stature de Sidney Bechet, Don Byas, Dizzy Gillespie, Wilbur De Paris ou Jimmy Yancey. Des artistes et des groupes qui se situent à la frontière du blues et du rhythm and blues enregistrent chez Atlantic : Joe Turner, Ray Charles, Aretha Franklin, Roberta FIack, Otis Redding, ou encore LaVern Baker. Exception faite de Ray Charles, aucun de ces artistes n'écrit régulièrement ses propres chansons, qui sont signées par des auteurs indépendants, comme Jesse Stone, Rudolph Toombs ou Winfield Scott. Extrêmement doué pour faire répéter les artistes et organiser les enregistrements en studio, Jesse Stone devient également l'un des piliers de l'équipe de production d'Atlantic. Ancien critique musical qui est à l'origine de l'expression *rhythm and blues*, forgée lorsqu'il travaillait pour le magazine *Billboard*, Jerry Wexler rejoint Atlantic Records en 1953. Il arrive juste à temps pour participer à l'âge d'or du label, durant lequel nombre de titres classiques seront enregistrés lors de séances nocturnes dans les studios de la 56^{e} Rue de New York, une fois les tables empilées les unes sur les autres afin de laisser place aux appareils de I'ingénieur du son Tom Dowd. Alors que Ia Iiste des artistes qui signent des contrats avec Atlantic Records s'allonge, la firme recrute Jerry Leiber et Mike Stoller afin de produire les

albums des groupes The Coasters et The Drifters, tandis que Ahmet Ertegun lui-même aide à lancer le jeune Bobby Darin.

Sous l'impulsion du frère de Ahmet, Nesuhi Ertegun, la liste des jazzmen enregistrant chez Atlantic Records s'allonge ; Il suffit de citer Lennie Tristano, Lee Konitz, le Modern Jazz Quartet, Charlie Mingus, John Coltrane, Ornette Coleman, Chick Corea ou Keith Jarrett.

Depuis 2004, Atlantic Records (rebaptisé Atlantic Records Group) appartient au Warner Music Group.

Charlie GILLETT

E.U.

ATONALITÉ

Introduction

C'est dans les premières années du xx^{e} siècle, et surtout à partir de 1912 (année de la première audition du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg), que l'on commença à parler de musique « atonale » et, par extension, de ce qui devait être considéré, à tort, comme une technique – ou un ensemble de techniques – de composition musicale, et qui fut nommé « atonalité ».

En réalité, le mot atonalité ne s'applique à aucun style musical déterminé, mais il englobe tous les styles musicaux dans lesquels les règles du système tonal classique ne sont plus appliquées. Il existe donc à l'époque moderne, à partir du début du xx^{e} siècle, quantité d'écoles musicales qui, à un titre ou à un autre, peuvent être qualifiées d'atonales. Le terme, toutefois, ne s'applique pas aux musiques qui existaient *avant* le système tonal et qui, par conséquent, n'y obéissaient pas encore. Jamais, par exemple, une musique modale (construite à partir d'un mode différent de celui de nos gammes classiques, majeures ou mineures) ne fut appelée atonale.

L'atonalité semble donc être moins liée à la disparition de la tonalité ou de la modalité qu'à celle d'un de leurs caractères communs : en effet, dans ces systèmes, un rôle particulier, prédominant, est accordé à l'une des notes de la gamme ou du mode, cette note apparaissant, sous le nom de « tonique », comme une sorte de pôle d'attraction. Une musique pourra donc être dite

atonale lorsqu'elle ne contiendra ni ton, ni mode, ni aucune note ayant un rôle privilégié par rapport aux autres notes.

Dans la musique occidentale, les gammes des divers tons ou modes sont constituées par une suite de sept sons (par exemple : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si,* pour la gamme appartenant au ton d'*ut* majeur). Mais l'évolution de cette musique s'est faite dans le sens d'un enrichissement progressif dont le résultat est la coexistence successive de plusieurs tonalités dans une même œuvre musicale (polytonalité). Chacun de ces changements de tonalité, à l'intérieur de la même œuvre, est une « modulation ». De plus, sans que la tonalité ait été changée, il arrivait fréquemment qu'il soit fait usage de notes et d'accords appartenant à une autre tonalité. Progressivement, on en est donc venu à utiliser, à l'intérieur d'un système dans lequel les sept degrés de la gamme classique continuaient à jouer le rôle d'une charpente invisible, les douze notes de la gamme chromatique. Cette évolution devient sensible à partir de la fin de l'époque romantique (chez Liszt, Wagner ou Mahler, par exemple).

En 1923, Schönberg, dans la valse qui constitue la dernière de ses *Cinq Pièces pour piano* op. 23, pratiqua l'utilisation systématique des douze sons de la gamme chromatique. Le système qu'il imagina à cette occasion fut appelé « dodécaphonique ».

Mais il répugnait à Schönberg d'entendre dire de sa musique qu'elle était atonale. Il préférait, quant à lui, l'expression de « pantonalité », considérant que sa musique n'était pas privée de cette sorte de pôle d'attraction dont la tonique fait fonction dans le système tonal et qu'il s'y présentait une coexistence simultanée de toutes les tonalités. Pour assurer la cohérence de l'œuvre, Schönberg avait eu l'idée de présenter les douze notes de la gamme

chromatique sans omission ni répétition en fixant l'ordre de leur apparition. La matière première de la composition musicale devient alors une « série » de douze sons. Et on parle volontiers de « technique des douze sons » (*Zwölftontechnik*) ou de « technique sérielle » (*Reihentechnik*).

On aurait tort, cependant, de confondre musique sérielle et musique atonale ainsi que musique dodécaphonique. Il existe, en revanche, des musiques qui, sans être ni sérielles ni dodécaphoniques, n'en sont pas moins privées de tonalité parce qu'elles font appel à des systèmes d'écriture tout à fait étrangers au système tonal. Les musiques non tonales ont été considérées comme musiques d'avant-garde jusqu'aux environs de l'année 1960. Elles paraissent maintenant habituelles, et même banales.

1. La dissolution du système tonal classique

Le système modal (ancien) et le système tonal (classique) sont fondés sur une véritable hiérarchie des degrés de la gamme, hiérarchie dans laquelle la note dite tonique (celle qui donne son nom au ton) joue le rôle principal. Une autre note, le cinquième degré de la gamme (par exemple, *sol* dans la tonalité d'*ut*), dite dominante, était également très importante. L'enchaînement de l'accord construit sur la dominante avec celui qui est construit sur la tonique constitue une véritable affirmation de la tonalité et est dit « cadence parfaite ». Traditionnellement, les œuvres classiques se terminaient par une telle cadence parfaite. Pour des raisons liées à l'acoustique musicale, il n'était pas possible, jusqu'aux premières années du XVIII^{e} siècle, d'utiliser toutes les tonalités. Bien que, théoriquement, chacune des douze notes de la gamme chromatique

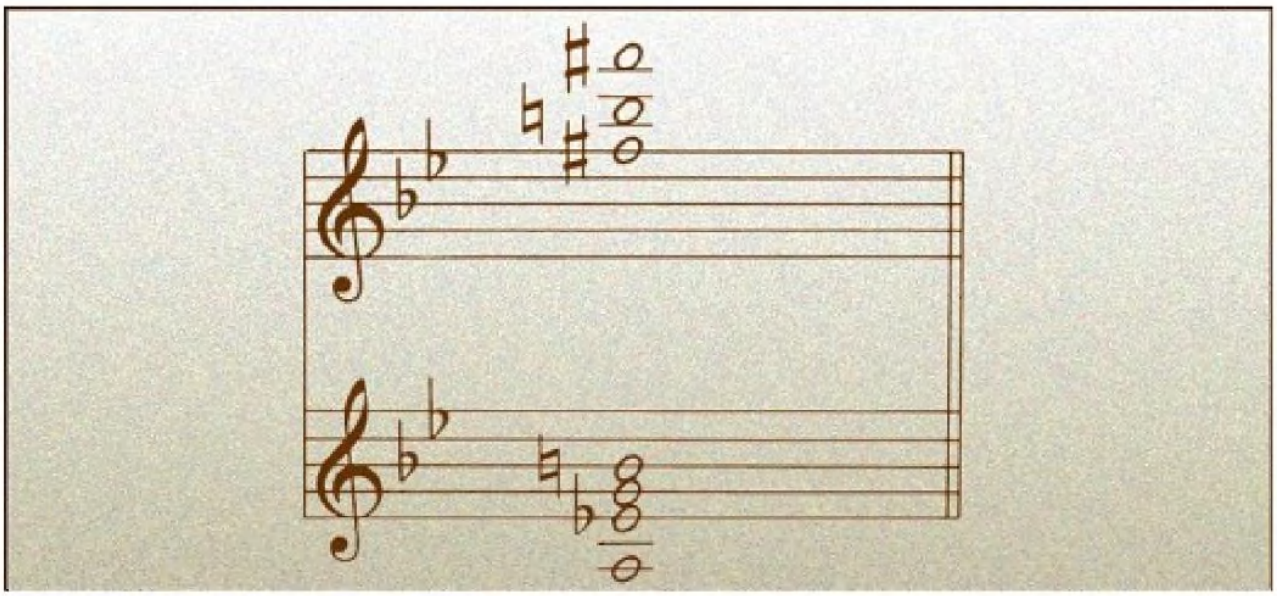
ait été susceptible d'être la tonique d'une tonalité, la facture et l'accord des instruments n'autorisaient ce privilège qu'à quelques-unes (tonalités dites voisines de celle d'*ut* majeur). Les modulations, c'est-à-dire les changements de tonalité au cours d'une même œuvre, étaient donc également limitées. Dès qu'apparut la justification théorique de l'accord des instruments de musique suivant le système tempéré et la mise au point d'une méthode pratique pour accorder ainsi les instruments, une évolution considérable devait se produire dans la musique occidentale, évolution qui allait permettre l'épanouissement du système tonal, mais aussi provoquer sa dissolution progressive. Cette justification théorique du système tempéré, c'est-à-dire de la division de l'octave en douze demi-tons égaux, fut accomplie à la fin du XVII^e^ siècle par Andreas Werckmeister. Elle eut pour conséquence de rendre également utilisable chacune des notes de la gamme chromatique dans quelque tonalité que ce soit. Bach, dans son *Clavier bien tempéré,* apportait une démonstration géniale et éclatante de la valeur pratique de cette théorie en écrivant effectivement deux préludes et deux fugues dans chacune des douze tonalités majeures et des douze tonalités mineures.

Cadences parfaites.

Dans un premier temps (c'est-à-dire environ jusqu'à la fin de la première moitié du XIX^e^ siècle), la tonalité devait se trouver renforcée par la faculté qu'avaient ainsi gagnée les compositeurs d'utiliser, à l'intérieur des accords qu'ils employaient, des notes qui, bien que n'appartenant pas à la tonalité de base, rendaient plus évidente la fonction desdits accords. Même une cadence parfaite pouvait bénéficier de cette intrusion de notes étrangères à la tonalité qu'elle devait affirmer sans rien perdre de sa signification. Vers la fin de l'époque romantique, toutefois, l'abus du chromatisme allait finir par mettre en danger la conscience que pouvait avoir de la

Copyrighted material

tonalité un auditeur non rigoureusement attentif. Cette disparition progressive de la conscience de la tonalité était due, d'une part, à l'emprunt de plus en plus fréquent d'accords divers fait à des tonalités éloignées de celle de l'œuvre (cf. Wagner), d'autre part, à l'utilisation d'accords qui pouvaient appartenir simultanément à plusieurs tonalités comme, par exemple, l'accord dit de « septième diminuée » ou celui dit de « quinte augmentée » (cf. Liszt). Peu à peu, on en est même arrivé à ne plus utiliser, pour terminer une œuvre musicale, la cadence parfaite et, progressivement, à abandonner jusqu'à l'accord parfait sur la tonique comme accord final. Il semble que le premier musicien qui se soit permis cette licence ait été Liszt, dans deux pièces pour piano intitulées *Trübe Wolken* (*Nuages gris*, 1881) et *Bagatelle ohne Tonart* (*Bagatelle sans tonalité*, 1885).



Liszt : Accord final de «Nuages gris». *Accord final de «Nuages gris» de Franz Liszt.*

Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, la conception de l'harmonie traditionnelle s'est trouvée bouleversée par les progrès du chromatisme et la multiplication des modulations, qui ont fini par mettre en danger la solidité de l'assise tonale. Plusieurs perspectives s'offraient aux compositeurs en face de cette transformation, de

Copyrighted material

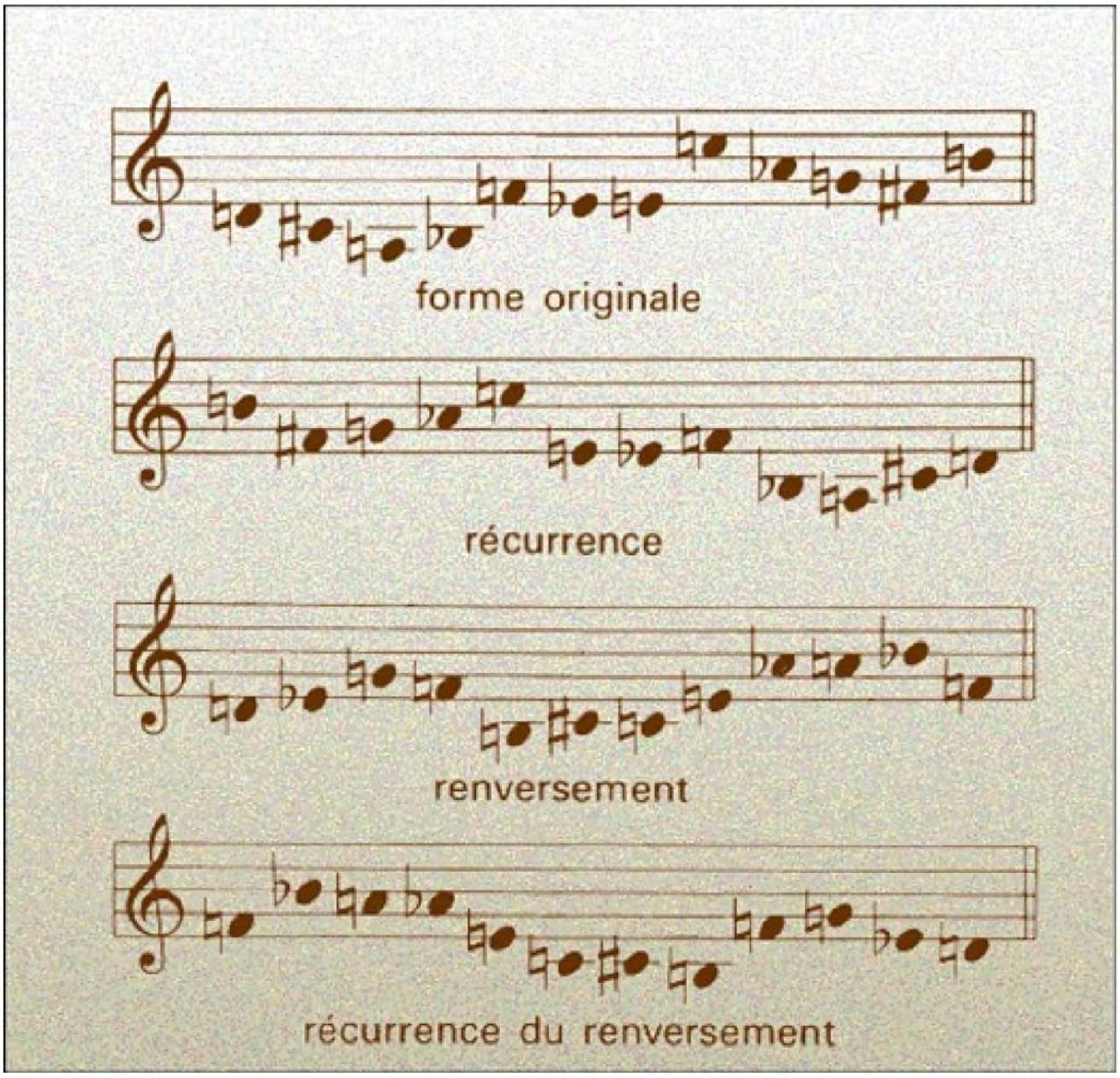
cette dissolution du système tonal. Une partie des voies possibles fut effectivement explorée, par exemple : le rajeunissement des modes archaïques à travers les perspectives tonales (au sein de l'école Niedermeyer, fondée en 1853 par Louis Niedermeyer, qui publiera en 1857, avec Joseph d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*) ; le recours à des modes exotiques ou au folklore ; l'utilisation de modes construits indépendamment du système tonal, comme la « gamme par tons entiers » (Debussy) ou les modes dits « à transpositions limitées » (Messiaen) ; l'utilisation simultanée de deux ou de plusieurs tonalités classiques, dite polytonalité, qui s'applique aussi bien à une écriture harmonique que contrapuntique (Debussy, Ravel, Ives, Stravinski, Milhaud) ; le retour pur et simple à des formes d'écriture traditionnelles plus ou moins pimentées de notes étrangères et qui se caractérisent par la primauté de la mélodie, c'est-à-dire par l'adoption d'une ligne simple, nette, toujours placée au premier plan, qui va de pair avec l'emploi de rythmes plus marqués (école dite néo-classique, illustrée par Stravinski, Poulenc, Honegger...) ; l'évolution dans le sens d'une généralisation du chromatisme, évolution qui devait aboutir à ce que l'on a appelé l'atonalité. Bien que cette dissolution du système tonal par utilisation permanente de l'ensemble des notes de la gamme chromatique puisse être remarquée dans les œuvres de Schönberg, de ses deux disciples Berg et Webern, et de quelques musiciens moins célèbres, comme Josef Matthias Hauer, dès les premières années du xx^{e} siècle, c'est seulement en 1912, à propos du *Pierrot lunaire* de Schönberg, que les critiques commencèrent à parler d'atonalité. On peut alors considérer que la période qui va de 1912 à 1923 est celle d'une sorte de non-tonalisme empirique. Les compositeurs qui ont renoncé à prendre appui sur l'architecture préexistante du système tonal construisent leurs œuvres à partir d'un contrôle strict des intervalles

et des accords qu'ils emploient, parfois (comme Webern) en ayant recours à certains artifices du contrepoint (les diverses formes de canons, par exemple). Mais on sait que les formes de la composition classique – par exemple, la sonate – s'appuyaient sur la tonalité, et tout particulièrement sur le jeu tonique-dominante. Il restait donc à découvrir le moyen d'obtenir des formes de composition musicale aussi « solides » en se privant de ce jeu tonal.

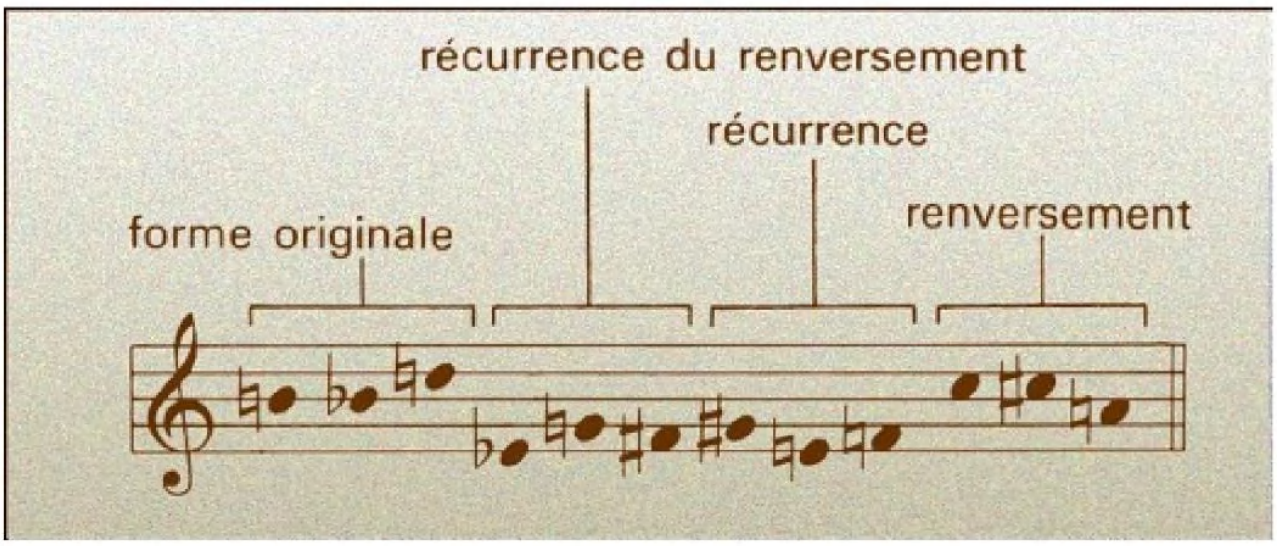
2. Le dodécaphonisme, la série de douze sons

L'idée à laquelle eut recours Schönberg dans la valse de ses *Cinq Pièces pour piano* op. 23 est celle qui consiste à utiliser, toujours dans le même ordre, sans omission ni répétition, chacune des douze notes de la gamme chromatique. Ce procédé excluait toute référence à une tonalité privilégiée (l'œuvre entière ne pouvait pas être plus tonale que ne l'est une gamme chromatique), garantissait une rigueur de construction que la répétition des mêmes intervalles rendait perceptible à l'auditeur et, enfin, respectait le principe de la polyphonie occidentale selon lequel est recherchée une synthèse entre mélodie et harmonie puisque lesdits intervalles sont appliqués aussi bien aux notes entendues consécutivement qu'à celles qui sont entendues simultanément. Tout naturellement, une musique ainsi construite à partir de l'utilisation systématique des douze sons de la gamme chromatique fut appelée musique dodécaphonique. Mais, au-delà de l'aspect strictement atonal – aspect qui était garanti par le dodécaphonisme – apparaissait un phénomène plus important : celui du remplacement, pour obtenir la cohérence du discours musical, des rapports entre les sons qui résultaient des fonctions tonales par ceux qui s'imposaient naturellement du fait de leur répétition dans le même ordre ou dans un ordre voisin. La structure de la

composition musicale était donc obtenue à partir d'une série de douze sons ou des douze intervalles qui les séparent (le dernier étant lié au premier). D'où le nom de musique sérielle donné à cette technique. Pendant une première époque, l'idée de série fut intimement liée à celle de dodécaphonisme en ce sens que l'on ne concevait guère une série qui n'eût pas douze sons, c'est-à-dire tous ceux de la gamme chromatique. On admettait alors qu'une série de douze sons pouvait avoir quatre formes principales différentes : une forme dite originale ; une forme récurrente, dans laquelle l'ordre des notes était inversé, la dernière devenant la première ; une forme renversée, dans laquelle les intervalles étant conservés, leur sens était inversé, chaque intervalle ascendant devenant descendant et inversement ; la récurrence du renversement, où le sens des intervalles et l'ordre des notes étaient inversés. Chaque compositeur se trouvait libre d'utiliser ou non chacune de ces formes de la série ainsi que chacune de leurs transpositions. Le premier, Webern eut cependant l'idée d'utiliser des séries de douze sons qui, en réalité, pouvaient elles-mêmes se subdiviser en trois séries de quatre sons ou quatre séries de trois sons. La notion stricte de série – présentation dans un ordre donné d'un nombre donné d'intervalles – pouvait donc se trouver dissociée de la notion stricte de dodécaphonisme – utilisation systématique des douze sons chromatiques.



Schönberg. *Série de douze sons (Schönberg, quatuor op. 37).*



Webern. *Série (dodécaphonique) de quatre fois trois sons (Webern, «Concerto» op. 24).*

Copyrighted material

Jusqu'au début des années 1950, la notion de série parut très étroitement liée à la répartition des notes ou des intervalles. Mais, en 1949 et 1950, Messiaen composa *Quatre Études de rythme*, pour piano ; dans la deuxième de ces études, intitulée *Mode de valeurs et d'intensités*, l'ordre de succession sans omission ni répétition était imposé non seulement aux notes, mais aussi à leurs durées et à leurs intensités (nuances). À la suite de cette œuvre apparut la série dite généralisée, illustrée par Boulez dans son *Premier Livre* de *Structures pour deux pianos* (1951-1952). Brièvement décrite, la technique sérielle généralisée, ou sérialisme intégral, se présente comme une extension de la technique sérielle de Schönberg – ne concernant que les hauteurs – à tous les autres paramètres du son : durées, intensités et également timbres. Autrement dit, il s'agit de la superposition de séries dictant leurs lois à la hauteur des notes, à leurs rythmes, à leurs nuances dynamiques et à leur instrumentation. C'est là une technique d'écriture musicale d'une rigueur égale à celle que l'on pouvait trouver chez certains maîtres du contrepoint de la Renaissance.

3. Évolution de l'atonalité

On peut discerner trois périodes principales dans l'évolution des musiques dites atonales.

Dans la première, qui s'étend de 1908 environ (année où Schönberg commence à écrire ses *Quinze Poèmes sur le Livre des jardins suspendus de Stefan George* op. 15) à 1923 (année d'achèvement des *Cinq Pièces pour piano* op. 23), on peut considérer que le principe de la tonalité classique s'est trouvé complètement dissous dans le chromatisme. Les trois Viennois sont certes attachés à une écriture polyphonique et au principe de la

variation, mais l'abandon de la tonalité et le rejet des moyens d'articulation qui l'accompagnent engendrent une musique athématique et favorisent, par un refus du développement et de tout épanchement sentimental, l'émergence de petites formes (*Six bagatelles*, pour quatuor à cordes, op. 9, de Webern, 1911 et 1913). Seul Berg sera attiré par les grandes formes (son opéra *Wozzeck* est composé entre 1917 et 1922). Cette période est celle de l'atonalité libre, dont les principales caractéristiques sont la « déhiérarchisation » des degrés de la gamme classique, le rejet de celle-ci au profit d'un total chromatisme, l'abandon des modulations et des polarités tonales, l'émancipation de la dissonance. Durant cette période, la musique devient souvent expressionniste.

L'absence de règles n'allait pas sans poser des problèmes. Comment, notamment, assurer l'unité d'une œuvre ? C'est cette recherche d'une cohérence qui explique qu'un grand nombre de pièces seront écrites sur un texte. Schönberg comprend cependant très vite que l'atonalité ne peut constituer qu'une étape. Troublé par l'absence de système et de règles harmoniques permettant de construire de grandes formes, il cesse pratiquement de composer entre 1915 et 1923 afin de réfléchir à l'organisation de cet univers nouveau : sa réflexion aboutit au dodécaphonisme sériel.

La deuxième période est celle qui s'écoule entre 1923 et le début des années 1950. La musique sérielle s'érige alors en un système aussi cohérent que celui de l'harmonie classique, avec des règles d'une extraordinaire précision. À l'intérieur même de cette période, on peut distinguer plusieurs étapes :

– En 1923, dans la *Valse*, dernière de ses *Cinq Pièces pour piano* op. 23, Schönberg utilise pour la première fois la méthode de composition à douze sons. Il applique cette méthode à une œuvre

entière dans la *Sérénade* op. 24 (1923) et dans la *Suite pour piano* op. 25 (1923). Berg emploie le dodécaphonisme sériel dans ses dernières œuvres : la *Suite lyrique*, pour quatuor à cordes (1925-1926), son opéra inachevé *Lulu*, entamé en 1928, l'air de concert *Der Wein* (1929) et le *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »* (1935).

– Dès 1940, les *Variations pour orchestre* op. 30 de Webern constituent un premier pas vers le sérialisme intégral, avec l'introduction d'une proportionnalité des durées.

– À la fin des années 1940, des compositeurs comme Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Milton Babbit introduisent véritablement le sérialisme intégral. Pierre Boulez commence à explorer le sérialisme dynamique et rythmique dans sa *Deuxième Sonate pour piano* (1948). En 1951 et 1952, il étend le principe sériel à tous les paramètres du son dans le *Premier Livre* de *Structures pour deux pianos*.

La troisième période est celle où, par réaction contre l'extrême complexité qu'avaient atteinte les techniques sérielles, on vit se produire une véritable rupture : le dodécaphonisme étant abandonné, diverses techniques plus ou moins nouvelles furent proposées pour le remplacer. Il y eut d'abord les musiques dites aléatoires, dans lesquelles le ou les interprètes pouvaient improviser librement à partir d'une règle du jeu donnée par le compositeur. L'exemple le plus fameux fut le *Klavierstück XI* de Stockhausen, composé en 1956. Par ailleurs, avec Varèse, qui souhaitait remplacer le mot « musique » par l'expression « sons organisés », et ensuite sous l'influence des musiques concrètes, électroniques ou électro-acoustiques, certains compositeurs arrivèrent à une conception de la musique dans laquelle les timbres des sons, leur

nature acoustique jouent un rôle suffisamment grand pour que se trouve supplanté celui qui est joué par les hauteurs. Les règles de composition classiques ou traditionnelles étant abandonnées, il devint possible, soit de ne les remplacer que par son seul caprice (en l'occurrence baptisé instinct, inspiration et créativité), soit de leur substituer d'autres règles prises, par exemple, comme le fit Xenakis, dans des domaines physico-mathématiques. À partir du début des années 1970, on vit se multiplier les recherches en vue d'une délectation sonore produite non par la construction rigoureuse d'un langage musical, mais par les sons eux-mêmes. Si une telle recherche de sonorités nouvelles appartient à la nature même des musiques électro-acoustiques et justifie tous les travaux informatiques portant sur l'analyse et la synthèse des sons, elle conduisit aussi, et d'une manière plus discutable, à essayer d'obtenir des effets nouveaux à partir d'instruments de musique traditionnels, fût-ce en les maltraitant. Un des premiers exemples fut le fameux « piano préparé » de John Cage. Aux alentours de 1975, une nouvelle école, dite « spectrale », voit le jour en France. Dans la musique spectrale, tout le matériau dérive des propriétés acoustiques du son, qui n'est plus organisé de l'extérieur par manipulation de notes, mais de l'intérieur, en jouant sur l'empilement des harmoniques d'un son et sur l'évolution de ceux-ci dans le temps. En théorie, cette école entend donc substituer au discours musical fait d'une synthèse dialectique entre mélodie et harmonie une juxtaposition ou une évolution des sonorités obtenues en faisant exécuter à chaque instrument (avec, éventuellement, des déformations volontaires) les notes correspondant aux harmoniques d'une fondamentale donnée. En se focalisant sur le son, en se situant sur le plan de la perception, en refusant les modèles extramusicaux et les procédés mathématiques, l'école spectrale s'oppose radicalement au système sériel, imposé de manière

abstraite. Si, d'un certain point de vue, il y a quelque chose de tonal dans la musique spectrale du fait que les harmoniques naturels sont pris en compte, cette musique est radicalement non tonale puisque les agrégations sonores (ou accords) ne remplissent aucune fonction les uns par rapport aux autres.

En tout état de cause, il semble que le système tonal classique soit destiné à ne plus être employé. Il reste que, ne pouvant juger d'une évolution a priori, c'est l'avenir qui nous révélera celle, parmi les multiples tendances des musiques *atonales*, qui aura eu la chance de n'être pas éphémère.

Depuis le jour où elle a fait son apparition, l'atonalité a fait l'objet de polémiques enflammées. Si cette ardeur s'est aujourd'hui considérablement refroidie, il ne serait pas exact de dire qu'elle est complètement éteinte. Il n'est donc pas inutile de résumer les arguments principaux qui sont encore utilisés par les partisans de l'atonalité aussi bien que par ses adversaires.

Contre l'atonalité on a invoqué les arguments suivants :

– Un système atonal ne tient pas compte des lois acoustiques de la résonance naturelle (il faut bien dire que cette objection n'apparaît plus que très rarement ; en toute logique, d'ailleurs, ceux qui l'emploient auraient dû protester dès le début de l'utilisation du système tempéré).

– L'existence d'un pôle attractif (la tonique dans la musique tonale) est indispensable à la musique. Selon Joseph Schillinger, une distribution neutre des notes, en vue de constituer une mélodie, ne peut avoir aucun sens.

– Du fait de l'utilisation systématique des douze sons de la gamme chromatique, une musique atonale est forcément confuse et compliquée.

– Les musiques atonales ne peuvent exprimer que des sentiments d'angoisse et de tristesse. Elles symbolisent une décadence esthétique (il semble que cet argument soit inspiré par les premières musiques dites atonales, issues de l'expressionnisme postromantique).

– La plupart des musiques atonales sont écrites par des gens qui ne possèdent pas les connaissances que doit avoir un vrai compositeur. Ils se réfugient dans ces techniques faciles à acquérir parce qu'il leur a manqué le courage et les aptitudes nécessaires pour maîtriser toutes les difficultés de la science musicale.

En faveur des musiques atonales, on avance les raisons suivantes :

– Il existe pour toutes les activités humaines, et donc aussi pour la musique, une évolution inévitable. Le sens naturel de cette évolution conduit à l'atonalité, à travers le chromatisme de la fin du système tonal.

– Si aucune note privilégiée ne joue plus le rôle d'un pôle attractif, il n'en résulte pas, pour autant, que toute orientation ait disparu. La manipulation de la série donne, à défaut d'un pôle d'attraction, ce que l'on pourrait comparer à un champ de force conservant à l'œuvre musicale toute sa cohérence.

– Parallèlement à l'évolution de la technique musicale, il existe une évolution de la sensibilité de l'auditeur (les deux étant liées). Les techniques atonales satisfont à cette nécessité de

renouvellement. Cette idée a été soutenue, par exemple, par Busoni (*Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique*, 1907).

On pourrait dire, en conclusion, que l'arbitre suprême dans ce genre de débat, reste le public. Il semble certain qu'après avoir étonné ou même scandalisé, toutes les formes de musique atonale soient aujourd'hui largement admises et que certaines œuvres soient même considérées comme d'authentiques chefs-d'œuvre.

Michel PHILIPPOT

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

T. W. ADORNO, *Écrits musicaux : Quasi una fantasia* (J.-L. Leleu éd.), coll. Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1982

P. BOULEZ, « Éventuellement », in *La Revue musicale*, Richard-Masse, Paris, 1952 ; *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris-Genève, 1964 ; coll. Tel, Gallimard, 1987

J. CHAILLEY, *Cours d'histoire de la musique*, t. lV, Alphonse Leduc, Paris, 1990

A. FORTE, *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press, New Haven (Conn.), 1973

M. HAUER, *Vom Wesen des Musikalischen*, Breitkopf und Härtel, Berlin, 1923

R. LEIBOWITZ, *Schönberg et son école*, La Flûte de Pan, Paris, 1947 ; *Qu'est-ce que la musique de douze sons ?*, Dynamo, Liège, 1948 ; *Introduction à la musique de douze sons*, L'Arche, Paris, 1949, 3e éd. 1981

G. PERLE, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, University of California Press, Berkeley, 1962, 6e éd. 1991

C. RAFF, *Gestaltete Freiheit : Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs, auf der Grundlage seiner Begriffe*, Wolke, Hofheim, 2006

J. RAHN, *Basic Atonal Theory*, Schirmer Books, New York, 1980

J. SCHILLINGER, *Kaleidophone : New Resources of Melody and Harmony*, M. Witmark, New York, 1940

A. SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Universal, Vienne, 1911 ; *Le Style et l'idée*, Buchet-Chastel, Paris, 1977, nouv. éd. 2002
B. SIMMS, « Who First Composed Twelve-Tone Music, Schoenberg or Hauer ? », in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. X, n° 2, 1987
J. N. STRAUS, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1990, 2e éd. 1999.

AULOS

Dans la musique grecque antique, l'*aulos* désigne un tuyau à anche simple ou double joué par paire (*auloi*) au cours de la période classique. Après la dite période, il a été joué seul. Il a donné naissance à la *tibia* romaine. Sous des noms variés, il a été le principal instrument de la famille des bois de la plupart des peuples du Moyen-Orient ancien et a perduré en Europe jusqu'au début du Moyen Âge.

Chaque *aulos* se composait de roseau, de bois ou de métal et était percé de trois ou de quatre trous pour les doigts. Les Grecs utilisaient d'habitude des anches doubles en roseau qui étaient fixées dans les tuyaux par des attaches en forme de bulbes. Lorsqu'ils étaient joués par paire, l'instrumentiste tenait un tuyau dans chaque main et les faisait sonner simultanément. En raison du souffle puissant nécessaire pour faire sonner les tuyaux, les Grecs portaient souvent sur les joues une *phorbeïa* (en latin : *capistrum*), ou bande de cuir, qui les aidaient à y parvenir. Au cours de la période classique, les *auloi* avaient la même longueur, mais ce ne fut pas le cas dans les versions ultérieures. Les écrivains classiques donnent peu de détails techniques clairs qui permettraient aux musicologues de déterminer vraiment comment on jouait de cet instrument et à quelles fins il a été conçu.

Parmi les instruments modernes analogues figurent la *launeddas* sarde, triple tuyau à anches simples, et de nombreuses sortes de clarinettes doubles, notamment l'*arghoul* (ou *arghūl*, ou *yavghul*),

les *mizmār* et les *zammāra,* qui sont toutes jouées sur la côte méditerranéenne et au Moyen-Orient.

E.U.

AVANT-GARDE

La notion d'avant-garde est difficile à définir. Par ce terme, les historiens entendent une manière bien précise de concevoir et de pratiquer l'art caractéristique du xx^{e} siècle, privilégiant une approche novatrice et révolutionnaire, et refusant la tradition en termes de référence absolue. Il est possible de faire une distinction entre une avant-garde historique – située dans les trente premières années du xx^{e} siècle et représentée par l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, l'art abstrait, le dadaïsme, le constructivisme et le surréalisme – et une avant-garde récente reprenant, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les mêmes attitudes et ambitions en tentant d'en rénover les modes d'expression à travers l'art conceptuel, le minimalisme et l'art pauvre.

Si le terme avant-garde est né avec le xx^{e} siècle, l'attitude de rupture avec le passé, la volonté de faire complètement nouveau existaient bien sûr auparavant. On parlera, dans ce cas, de modernité, de changement radical et non pas d'avant-garde, réservant le terme à l'attitude beaucoup plus radicale qu'il exprime au xx^{e} siècle : non pas une simple rupture avec le passé mais plutôt, comme chez les futuristes, la volonté de le supprimer.

• Les tendances modernistes avant la « seconda prattica »

Cette idée de modernité est liée à l'Italie au seuil du xvii^{e} siècle, à Claudio Monteverdi qui oppose, en 1605, dans son *Cinquième Livre de madrigaux*, la manière traditionnelle d'écrire, ou *prima prattica*

– celle des grands contrapuntistes qui l'ont précédé –, à la nouvelle, moderne et audacieuse *seconda prattica*, à laquelle lui-même consacre désormais son œuvre. Monteverdi oriente ce concept tardif vers les époques antérieures, comme pour lui conférer un effet rétroactif. De ce compositeur, l'œuvre révèle une image multiple : elle nous livre l'homme attaché aux traditions, aux acquis de sa culture, ou au contraire l'esprit novateur, à la recherche de techniques capables d'exprimer ce « jamais dit » qui l'anime ; elle ne révèle en aucun cas la conscience qu'a l'artiste d'appartenir aux « anciens » ou aux « modernes ». C'est pourquoi les compositeurs, lorsqu'ils veulent s'expliquer sur leur appartenance volontaire à l'un ou l'autre groupe, le font par le truchement de la langue littéraire : traités, préfaces, avertissements aux lecteurs, correspondance, ouvrages polémiques sont autant d'expressions de la réflexion artistique, de lieux où l'artiste devient le théoricien de la création. Certaines époques sont riches en témoignages de ce type : le XIII^e^ et le XIV^e^ siècle, tout comme l'Italie de la fin du XVI^e^ siècle, dans laquelle s'inscrit le début de la polémique qui verra s'affronter le théoricien Giovanni Maria Artusi et Monteverdi.

Lorsque Philippe de Vitry termine son traité *Ars nova*, vers 1320, il manifeste à la fois une volonté de renouvellement par les moyens (notamment la notation) et la claire conscience d'accomplir un pas en avant, de proposer à ses contemporains un point de non-retour. Dans le même temps, Jacobus de Liège proclame dans son *Speculum musice* son attachement aux principes des décennies précédentes, à la perfection telle que l'avaient définie les théoriciens du XIII^e^ siècle. On peut remarquer que les tenants de la modernité subissent souvent les pressions de leurs prédécesseurs. Le geste moderne est, par essence, nouveau, actuel, du temps de celui qui agit ; étant présent, il ne peut être passé et, à tort ou à raison, il a

tendance à acquérir son identité par son opposition à ce passé, surtout au plus récent. Cette opposition, qui prend parfois l'allure d'un reniement violent, ne peut qu'engendrer la polémique.

Le XVIe siècle français est riche en manifestations musicales de la modernité. La modernité musicale de cette époque se situe au-delà de la technique ; le contrepoint avait justement atteint ce degré d'achèvement qui imposa l'image de I'*ars perfecta*. C'est donc ailleurs que va souffler l'esprit du temps ; la modernité va quitter les sentiers soigneusement balisés de l'écriture contrapuntique pour emprunter des chemins encore inexplorés : ceux qui conduisent à l'expression.

C'est par leur attitude face au texte poétique (indifférence ou sensibilité) que Monteverdi définit les musiciens de la prima et de la seconda prattica. Le rapport de la musique au texte, profondément modifié dans Ie courant du XVIIe siècle, sera désormais Ie Iieu des manifestations de l'esprit moderne.

• Le modernisme musical entre les deux guerres

Les deux termes modernisme et avant-garde ne recouvrent pas les mêmes idées. La définition du mot modernisme ne saurait être donnée de manière absolue, universelle, mais plutôt relativement à une époque, à un courant artistique donné. En effet, la variété des objets musicaux qu'il prétend caractériser et, surtout, la diversité des attitudes devant les choix esthétiques essentiels qu'il reflète contribuent, déjà dans un contexte historique limité, à l'imprécision et même à l'ambiguïté des significations qu'on lui attribue : il révèle avant tout un jugement porté par les contemporains sur les nouvelles tendances de leur temps.

Le modernisme n'implique pas, comme l'avant-garde, que l'on fasse table rase de tout ce qui a existé avant. Le modernisme a existé à toutes les époques, mais, au tournant du XIXe siècle, il prend un aspect particulier avec la remise en cause d'un des fondements de Ia musique occidentale, la tonalité. Toutefois, cet abandon de la tonalité, voulu par Arnold Schönberg, n'était pas aussi nouveau que cela : il avait largement été préparé. La conception de l'harmonie traditionnelle s'est trouvée bouleversée dans Ia seconde moitié du XIXe siècle par les progrès du chromatisme (Wagner) et Ia multiplication des modulations (changement de tonalité), qui ont fini par mettre en danger la solidité de l'assise tonale.

Parmi les périodes fécondes, iI y a les années qui précèdent Ia Seconde Guerre mondiale. EIles sont particulièrement riches, car elles sont à la fois le point d'aboutissement du néo-classicisme (Stravinski), de l'impressionnisme français (Debussy, Ravel, Fauré) et le départ des tendances atonales et sérielles Ies plus radicales (JoIivet, Messiaen).

• L'avant-garde futuriste du XXe siècle

Le 12 avril 1912, Filippo Tommaso Marinetti écrivait à Francesco Balilla PrateIla, le chef de l'écoIe musicale futuriste : « RaveI est considéré à juste titre comme le plus grand musicien français. Il est absolument indispensable et nécessaire que tu le dépasses et que tu l'écrases à Paris par un éclat d'une puissante originalité [...]. Je voudrais que tu composes pour Paris deux ou trois morceaux dans lesquels, te moquant de tout et de tous, tu exprimerais l'irruption sauvage, chaotique et divine de nos âmes futuristes ivres de nouveauté, et éclatant de haine comme des bombes entre les jambes des passéistes. »

Marinetti avait le désir d'élargir à tous les arts le souci de rénovation qu'il avait exercé jusque-là essentiellement dans le domaine poétique. Il souhaitait un art en prise directe sur le quotidien, la vie moderne, ses machines et symboles comme l'automobile ou la ville. Ce n'est pas l'instant arrêté qui importe mais la sensation dynamique elle-même : le mouvement est donc au centre du futurisme. En se détournant de la peinture pour s'intéresser à la musique, Luigi Russolo ne déroge pas : il s'inscrit au contraire dans la droite ligne de la polyvalence prônée par le futurisme comme garantie de l'audace. Il y cherche une justification à l'opposition entre le son et le bruit, et recense les signes, parfois récents, d'un rapprochement. Sans s'interroger cependant sur la nature physique du son et du bruit, Russolo propose, en tenant compte des processus de transformation continue en musique, de l'évolution de notre sensibilité et de notre environnement, de remettre en question nos catégories esthétiques pour mieux saisir la réalité sonore. Réglant définitivement ses comptes avec Beethoven et avec Wagner « dont nous sommes rassasiés », il se lance dans une véritable profession de foi : « C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'*Héroïque* ou la *Pastorale* » (*L'Art des bruits*, 1913).

On voit là l'importance et la modernité de ce manifeste qui remet en cause matériau et objets sonores, qui souligne la préexistence de modèles sonores naturels et inscrit la composition dans une perspective ludique. Au lendemain de ce manifeste, et pour répondre à ses détracteurs, Russolo entreprendra de construire, avec l'aide du peintre Ugo Piatti, des instruments spécifiques qu'il dénomme *intonarumori* (« bruiteurs »).

Antoine GARRIGUES

BAL

Le terme « bal » désigne aujourd'hui soit l'assemblée des danseurs qui se réunissent pour exécuter des danses, soit le lieu même où s'effectue cette réunion. Bal a aussi servi à désigner des airs de danses folkloriques du midi de la France, de tempo vif et de rythme binaire. Aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, on l'appliquait à une danse provençale, vraisemblablement de rythme ternaire, accompagnée d'instruments. Un siècle plus tard, le bal désigne des scènes dansées (bal des Ardents, etc.) exécutées devant un public. En schématisant quelque peu, on dira que le bal est alors au peuple ce que fut le ballet à l'aristocratie : on va voir un ballet en spectateur, on y prend part dans un dessein de coquetterie mondaine (ballet de cour) ; en revanche, on va danser à un bal en tant qu'acteur et le point de vue esthétique n'entre que peu ou pas du tout en ligne de compte. Ici le défoulement l'emporte sur l'expression chorégraphique. Dans l'Europe du XIII^e^ siècle, les bals populaires fleurissent ; ils ont lieu le dimanche et les jours de fête ; on danse sur la place du village, qui est souvent celle de l'église ; il arrive parfois que l'on danse même à l'intérieur de l'édifice. Encore aujourd'hui, dans certains villages (en Auvergne par exemple), lors de la fête du saint patron local, un orchestre rudimentaire exécute sans arrêt une même bourrée pendant des heures. Pensons aussi à ces danses ininterrompues du carnaval de Rio.

Bien souvent, pour ne pas dire toujours, les danses d'origine populaire ont été ennoblies pour entrer dans le ballet de cour et la suite instrumentale (XVII^e^-XVIII^e^ s.) ; ce faisant, elles ont perdu leur caractère mélodique semi-improvisé, et leur rythme ou leur tempo

ont même été modifiés. Des danses réputées lascives dans les bals populaires n'évoquent plus rien de tel après avoir été intégrées dans le ballet. Mais l'innovation majeure en matière de bals publics date du 31 décembre 1715, lorsque le Régent ouvrit la salle de l'Opéra de Paris, trois fois par semaine, pour y danser. De nombreux théâtres imitèrent cet exemple au XVIIIe siècle (Comédie-Française, Opéra-Comique, Comédie-Italienne). La Révolution française, en raison de la liesse qui put se donner libre cours, multiplia les bals publics. En 1790, il y avait environ quatre cents bals à Paris. Le Directoire vit le succès du Tivoli, des Folies de Chartres au parc Monceau, du jardin Biron, du jardin Bourbon (Élysée), du pavillon de Hanovre, d'Idalie (rue Marbeuf), salles dont on pourrait suivre la destinée plus ou moins brillante au long du XIXe siècle. C'est au bal Mabille (avenue Montaigne), entre 1840 et 1875, que Chicard introduisit le cancan et que Rigolboche et Céleste Mogador se produisirent. Sous le second Empire, la vogue du bal de l'Opéra battit son plein ; à la même époque apparurent notamment le Pré-Catelan, l'Élysée-Montmartre et le Château-d'Eau. À la fin du XIXe siècle, le succès du Moulin-Rouge, du bal Tabarin, du Moulin de la Galette, des bals de la rue de Lappe était éclatant.

Avec la fête nationale du 14 juillet, les bals publics de plein air renouèrent avec la coutume du Moyen Âge. Un instrument récemment inventé, l'accordéon, y acquit sa renommée, en raison de son caractère expressif propre : il chante une mélodie avec facilité, son système de soufflerie permet tous les accents et toutes les modifications d'intensité, certains mécanismes de combinaisons (accords préfabriqués à la basse) rendent son jeu facile pour qui n'est pas trop regardant. L'accordéon devint l'instrument roi du bal musette (expression née vers 1910 dans les bastringues de Paris et de sa banlieue) ; il remplaça en effet la musette ou la vielle. Ce

faisant, il emprunta à leur répertoire notamment la valse qui, des cercles viennois distingués, étendit sa vogue à tous les bals privés ou publics. Au xx^{e} siècle apparnrent les dancings et, bientôt, avec l'introduction en Europe de la musique de jazz, ainsi que des rythmes sud-américains (tango, samba, etc.), deux nouvelles sources musicales s'ajoutèrent à la musique populaire de danse.

La fonction de la danse dans le bal répond à de multiples besoins, qui vont du simple divertissement au prélude de l'aventure sexuelle. La forme de défoulement y est plus ou moins précise, la qualité des transgressions plus ou moins accentuée.

Pierre-Paul LACAS

BALALAÏKA

La balalaïka est un instrument à cordes russe de la famille des luths. Apparue à la fin du XVIIe siècle, elle est probablement dérivée de la *dömbra* (ou *domra* ou *dombira*), un luth à deux puis à trois cordes, à long manche et à caisse arrondie, joué en Russie et en Asie centrale. La famille des balalaïkas comporte six instruments de tailles différentes, du piccolo à la contrebasse.

Cet instrument possède une caisse de résonance généralement triangulaire, à dos plat ; la table d'harmonie, dotée d'une rosace, est prolongée par un manche long et fin muni de frettes mobiles. Les trois cordes (deux à l'origine), usuellement en boyau, sont tendues sur un chevalet semblable à celui du violon. Elles sont normalement pincées avec les doigts, mais les musiciens préfèrent utiliser un plectre en cuir lorsque les cordes sont métalliques. L'instrument le plus répandu de la famille, la balalaïka soprano, est généralement accordé sur *mi-mi-la* à l'octave au-dessus du *do* médian.

Cet instrument est très utilisé dans les musiques traditionnelles ; de grands orchestres de balalaïkas sont également apparus à la fin du XIXe siècle.

E.U.

BALLADE

La ballade (en italien *ballata*, de *ballare* : danser) est un genre littéraire et musical d'essence lyrique et de structure répétitive. Cette forme, monodique et polyphonique, est en usage de la fin du XIIIe siècle jusqu'au XVIe siècle. Elle est chantée et dansée par les troubadours, les trouvères et les Minnesänger. Les ballades monodiques peuvent être accompagnées au luth, à la harpe, à la vièle, entre autres.

Au XIIIe siècle et jusqu'aux ballades contenues dans le *Roman de Fauvel* (1316), la structure comprend de trois à cinq couplets suivis d'un refrain. La première phrase musicale (A) est répétée (A′) ; elle est suivie du refrain (B), selon le schéma AA′B ou AA′BB. La ballade est écrite en vers de huit, dix, onze ou douze syllabes. Elle comprend un certain nombre de strophes formant des huitains ou des dizains. Dans la forme primitive, le refrain introduit le thème de la ballade. Adam de La Halle fixe le type, par exemple dans sa ballade (première chanson de quête pour Noël) *Dieu soit en ceste maison*, dans laquelle le refrain ouvre le poème.

Au XIVe siècle, dans le *Roman de Fauvel*, la forme est encore flottante (de trois à cinq couplets suivis d'un refrain), puis le genre se stabilise avec Chaillou du Pestain, Jehannot de l'Escurel (mort en 1303). Le *Roman de Fauvel* contient des ballades à une voix avec trois couplets, et une ballade à quatre voix. À l'époque de l'ars nova, la ballade peut comprendre cinq strophes au lieu de trois ; chacune peut contenir sept, huit, neuf ou dix vers.

Guillaume de Machaut a mis en musique quarante-deux ballades (sur quatre cents), dont une monodique, avec couplet et refrain sur le même mètre et avec les mêmes rimes des derniers vers de la strophe. La forme musicale peut être schématisée ainsi : A (avec cadence suspensive), A′ (avec cadence conclusive), B, R (refrain), soit AA′BR. Machaut applique le principe de l'isorythmie à A et A′, et à B et R. Il a composé, entre autres, *S'amours me fait par sa grace adoucir* (deux voix), *Ploures dames, ploures votre servant* (trois voix).

En 1392, Eustache Deschamps, dans l'*Art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaux*, résume ainsi la forme : « La balade de huit vers avec le refrain pareil en ryme au vers précédent. Une strophe contient deux phrases musicales ; la première est répétée, la seconde comprenant généralement à la fin le refrain n'est chantée qu'une fois » (AA′BR).

Au xv^e^ siècle, le manuscrit de Chantilly (olim 1047, actuellement 564) contient environ soixante-dix ballades à trois voix de Solage, Johannes Galiot, Jacob de Senleches notamment. Guillaume Dufay, chef de file de l'école dite franco-flamande, a composé sept ballades. Gilles de Binchois cultive encore la forme avant sa disparition (par exemple, *Deuil angoisseux, rage desmesurée*, sur le texte de Christine de Pizan). Par la suite, la ballade, d'abord chantée et dansée, sera « dite ».

Au xvi^e^ siècle, Clément Marot écrit encore des ballades, mais Joachim du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la langue française* (1549), condamne la forme qui « corrompt le goust de notre langue ».

La *baladelle* est une petite ballade. Dans la double ballade, les deux voix harmonisées ont chacune un texte différent à chanter pour le couplet ; elles se rejoignent au refrain sur la même mélodie.

La ballade française évoque l'amour, le désir, le tourment ; elle a servi de modèle à la *balata* castillane, à la *balada* portugaise, à la *baylada* espagnole.

La *ballata* italienne est plus proche du virelai ; il s'agit d'une chanson à danser qui repose sur le même principe répétitif, avec *ripresa* (refrain) et *piedi* (couplets).

La *ballad,* en Angleterre, est une chanson populaire, monodique à couplets, avec ou sans refrain, en anglais, de caractère sentimental ; elle sera exploitée par les musiciens de jazz. Le *ballad opera,* sur un sujet lyrique, fait appel à des dialogues parlés ; les chœurs proviennent de chansons populaires ou sont empruntés à des compositeurs célèbres (Haendel, par exemple). *The Beggar's Opera,* 1728 (*L'Opéra des gueux*) de John Gay et de John-Christopher Pepusch illustre cette forme, qui se différencie de l'opéra comique.

En Allemagne, à l'époque du Sturm und Drang, des poètes tels que Johann Gottfried Herder, Gottfried August Burger — avec *Lenore* —, Johann Wolfgang Goethe ont écrit (dans un genre proche de la romance) des ballades de caractère tragique, sombre, mystérieux, qui seront mises en musique par Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Franz Schubert, Robert Schumann, puis Johannes Brahms. Felix Mendelssohn-Bartholdy traitera la forme pour solo, chœur et orchestre.

Au XIX^e^ siècle, la *ballade instrumentale* est cultivée pour le piano, entre autres par Frédéric Chopin, Franz Liszt, Johannes

Brahms... Henri Vieuxtemps lance la ballade pour violon.

Depuis le Moyen Âge jusqu'au XVI^e^ siècle, la ballade a été essentiellement un genre vocal (éventuellement accompagné par des instruments d'époque) ; la forme musicale est tombée en désuétude vers le XVI^e^ siècle. Avec les débuts du romantisme outre-Rhin, des poètes ayant fourni des textes valables, les compositeurs allemands, en particulier, ont repris la forme, qu'ils adaptent à l'esthétique et à la sensibilité de leur temps.

Edith WEBER

BALLETTO

Genre musical apparu en Italie à la fin du XVIe siècle et qui se répandra en Europe tout au long du XVIIe siècle, le *balletto* est une chanson à danser qui présente de nombreux points communs avec le madrigal et la canzonetta. En général de forme strophique, il comporte deux parties répétées se terminant presque toujours par un refrain sur des syllabes dénuées de sens, comme *fa-la-la*, *na-na*, *lirum-lirum*... Le balletto est dans la plupart des cas écrit en mesure binaire, présentant une alternance de temps forts et de temps faibles, caractéristique que l'on retrouve dans beaucoup d'autres formes de l'époque, comme la *villotta*, la *villanesca* et la villanelle. Le terme « balletto » apparaît en 1591 dans des compositions musicales de l'Italien Giovanni Giacomo Gastoldi intitulées *Balletti a cinque voci... con li suoi versi per cantare, sonare e ballare* (« Ballets à cinq voix..., pour chanter, jouer et danser »). Adriano Banchieri et Orazio Vecchi vont inclure des balletti dans leurs comédies madrigalesques ; Sigismondo d'India compose en 1621 le recueil *Le Musiche e balli a quatro*.

Bien que très influencé par le modèle italien, le compositeur anglais Thomas Morley enrichit les aspects contrapuntiques et harmoniques du balletto, notamment dans son *First Booke of Balletts to Five Voyces* (1595). Le style de Morley influencera à son tour d'autres compositeurs anglais – Thomas Weelkes, Henry Youll, Thomas Greaves, Francis Pilkington, Thomas Tomkins, John Hilton... – mais aussi l'Allemand Hans Leo Hassler (*Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intraden*, 1601) et ses contemporains, qui transformeront, au début du XVIIe siècle, le

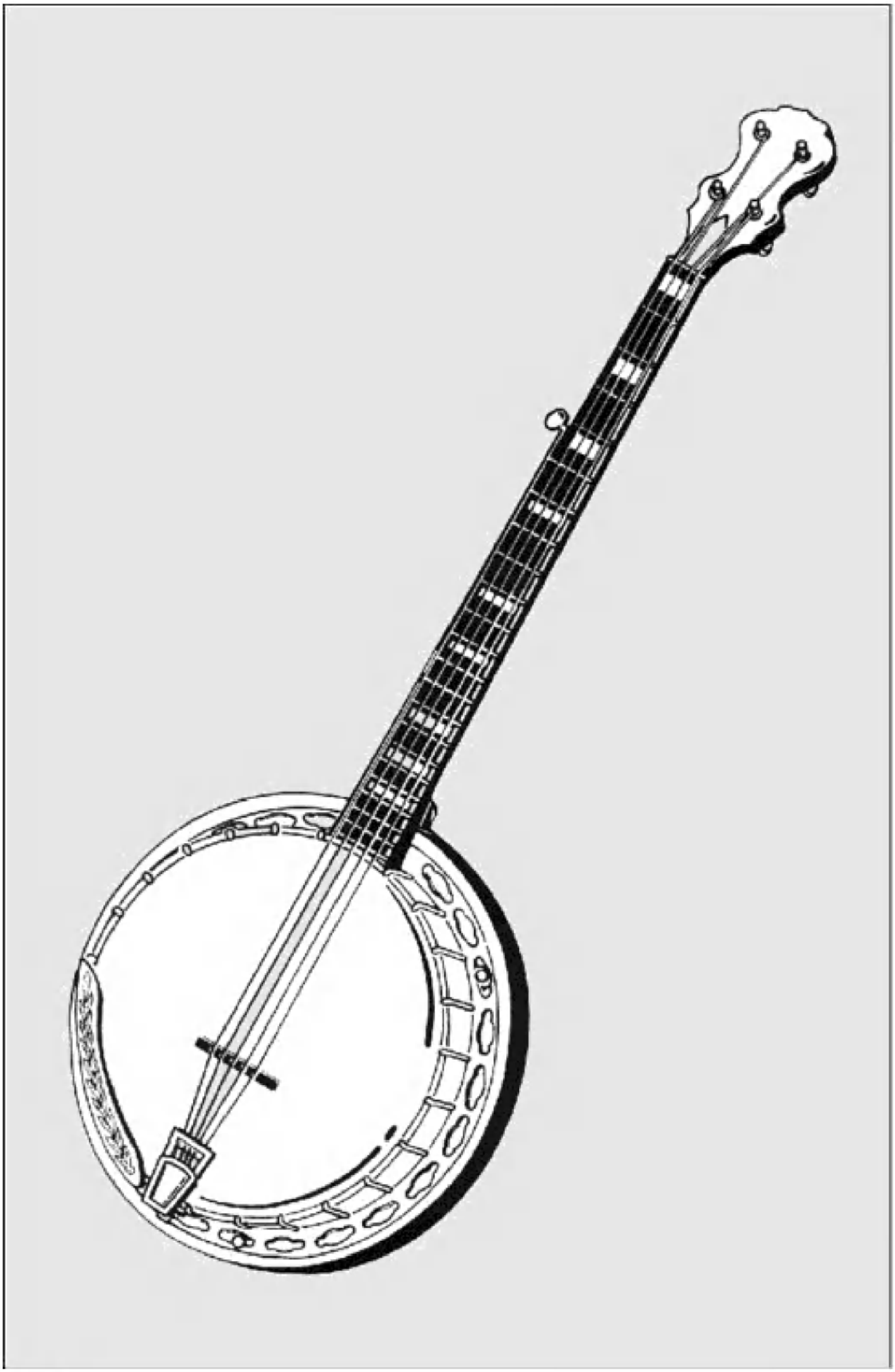
balletto en une forme purement instrumentale et homophonique. Les suites de l'Allemand Johann Hermann Schein (1617) ainsi que des œuvres instrumentales italiennes plus tardives renfermeront souvent des balletti. L'Italien Girolamo Frescobaldi et, au XVIII^{e} siècle, Jean-Sébastien Bach composeront des pièces instrumentales intitulées balletto.

Le nom balletto désigne également une forme de danse très populaire au XV^{e} siècle en Italie.

E.U.

BANJO

Instrument à cordes pincées à quatre, cinq ou six cordes, le banjo possède une caisse de résonance cylindrique en bois, cerclée de métal et munie d’une peau tendue par des clés.



Banjo.

Copyrighted material

Comparé à la guitare, la particularité de ce luth américain réside dans l'inversion de sa corde la plus aiguë, qui prend la place habituelle de la corde basse. Cette situation inédite d'une chanterelle « inversée » donne des possibilités de jeux originales et une couleur sonore spécifique.

• Histoire

Introduit en Amérique du Nord au XVIIe siècle par les esclaves noirs en provenance d'Afrique, le banjo a probablement transité par les Antilles. L'association, dans les diverses formes primitives de l'instrument, d'une caisse de résonance recouverte d'une peau avec des cordes tendues (en crin, en liane ou en boyau) a été empruntée à des instruments africains ancestraux. Citons notamment le *gimbri* (ou *ngoni*), un tambour couvert de peau animale séchée et muni d'un manche qui traverse sa caisse, et le *bania* de Guinée. Dès la fin du XVIIe siècle, les musiciens créoles utilisaient des instruments rudimentaires, nommés *banza*, construits sur ce principe.

Plus tard, les string-bands incluent des banjos rustiques. Au début du XIXe siècle, avec la vogue des *minstrel-shows*, l'instrument est récupéré, à l'occasion de spectacles ambulants, par les Blancs grimés en Noirs.

Vers 1850, le banjo adopte sa forme moderne, avec un fût en bois ou en métal qui remplace la calebasse, et un système de tendeurs ajustant désormais la peau sur le cercle métallique. Joel Walker Sweeney a ajouté aux quatre cordes de l'instrument cette fameuse corde plus aiguë, à la hauteur de la cinquième case. En 1859, Stephen Van Hagen dépose un brevet de banjo muni de frettes, ce qui provoque de nombreux débats car le manche de l'instrument était auparavant dépourvu de tout repère.

Au moment de la guerre de Sécession (1861-1865), le banjo à cinq cordes connaît une grande popularité dans toute l'Amérique du Nord et devient un instrument prisé par toutes les classes sociales : des concours sont organisés, et des enregistrements sur rouleaux témoignent d'un répertoire joué « aux doigts » (marches, polkas, mais aussi airs classiques ou populaires arrangés).

Vers 1910, le banjo qui est utilisé par Ies jazzmen à La Nouvelle-Orléans ne possède plus que quatre cordes et se joue principalement à l'aide d'un plectre. Ses battements (accords plaqués) sonores accompagnent les cuivres.

Dans l'Amérique profonde et rurale, le banjo « traditionnel » revient, après une éclipse, dès les années 1930. Earl Scruggs développe une technique de jeu à trois doigts dont s'inspire Bill Monroe, l'inventeur du bluegrass. C'est Ie folk américain puis européen qui va remettre l'instrument au goût du jour.

• Styles musicaux

Le banjo ténor, le plus aigu, est accordé en quintes (*sol, ré, la, mi*). Très en vogue dans les années 1920, il est aussi utilisé dans la musique irlandaise. Le banjo alto, plus grave, s'emploie pour les répertoires anciens, comme Ie ragtime. II est aussi accordé en quintes (*do, sol, ré, la*). Le jazz des origines (New OrIeans, dixieland) privilégie le banjo à long manche, dit « plectrum banjo », comportant 22 frettes, qui présente l'avantage d'être accordé comme une guitare (*ré, sol, si, mi*). L'accordage en *sol* (*do, sol, si, ré*) existe aussi ; cet instrument correspond à un banjo à cinq cordes sans la petite corde ajoutée.

Vers 1850, portés par la vogue des *minstrels*, de nombreux airs populaires comme *Oh ! Susanna* de Stephen C. Foster font allusion à un instrument associé à la ruée vers l'or puis à la guerre de Sécession. Les connotations blues sont encore présentes. Le banjo, qui a été supplanté dans le jazz par la guitare amplifiée dans les années 1930 – sans doute à cause de sa sonorité jugée trop « aigre » –, a trouvé un refuge intemporel dans la country music et ses variantes. Il s'est intégré aux musiques traditionnelles de nombreux pays et occupe une place de choix dans la musique populaire irlandaise. Il est également présent, comme une « couleur sonore », dans d'autres musiques populaires plus électriques. Le banjo américain à cinq cordes est l'instrument de la country *old time* des Appalaches.

• Modes de jeu

Les modes de jeu varient selon les styles et les époques. La technique reine, celle du bluegrass, consiste à jouer avec tous les doigts de la main droite. Jusque vers 1870 et l'apparition des frettes, le jeu est influencé par les sources africaines. Le côté rythmique de l'instrument est privilégié : les cordes sont frappées avec les ongles en guise de plectre et on utilise des onglets ; la cinquième corde demeure alors un bourdon joué « à l'ancienne » (la pédale est un élément structurel important dans les musiques celtes comme africaines). Le style actuel des Appalaches garde des traces de cette approche : les enregistrements réalisés par Gus Cannon (Banjo Joe) dans les années 1930 donnent une idée d'un style *square dance*, proche du percussif (*clawhammer*).

Comme le banjo *dixieland*, le banjo irlandais ne possède que quatre cordes et se joue au médiator, avec comme principe le battement sur les temps. Le banjo à six cordes, honni des puristes,

conserve toutefois le timbre caractéristique de l'instrument et permet à un guitariste de s'acclimater facilement à celui-ci, puisqu'il est accordé comme une guitare.

Si l'accompagnement harmonique sur les temps a longtemps été un cliché récurrent, des instrumentistes développent aujourd'hui une technique complexe, issue du bluegrass. Proche du picking des guitaristes, elle permet de faire entendre plusieurs lignes mélodiques entrelacées.

Le banjo est aussi un instrument soliste. Le jeu au plectre permet une panoplie d'effets et des passages rapides en arpèges ou en note à note. Les trémolos sont courants.

Eugène LLEDO

BARCAROLLE

Chant, souvent improvisé, des bateliers italiens, surtout vénitiens (*barcarola* vient de *barcaruolo* : gondolier). Cependant, dans les *Cantigas de amigo* espagnoles (telles celles de Pero da Ponte, poète du XIII^e^ siècle, proche des troubadours), on rencontre des *barcarolas*, destinées aussi à être chantées sur l'eau. En Italie, il s'agit d'une pièce vocale ou instrumentale, prise dans un mouvement modéré, au rythme toujours ternaire (à 6/8, à 9/8 ou à 12/8), qui suggère, par la répétition constante d'un même rythme de basse, le balancement régulier d'une gondole sur l'eau. Un tel genre fut particulièrement prisé à l'époque romantique, où la plupart des musiciens écrivirent des barcarolles ; il a fait « de terribles ravages jusque chez les plus grands maîtres » (R. Bernard) ; il n'est pas, en effet, exempt de fadeur, de joliesse surannée, ni de « tierces sucrées » ; cadences et séquences identiques se suivent inexorablement. Mendelssohn (« Venetianisches Gondellied », dans les *Romances sans paroles*), Tchaïkovski, Dvořák, Massenet ont beaucoup plu dans les salons de leur temps en utilisant de tels moyens ; mais n'ont-ils pas trop sacrifié à une convention esthétique passagère ? Toutefois, on doit mettre à part la *Barcarolle* en fa dièse majeur, opus 60, de Chopin, les treize barcarolles de Fauré, la barcarolle, opus 108, de Saint-Saëns, celle enfin qui est extraite des cinq pièces qui composent *Im Freien* de Bartók.

Pierre-Paul LACAS

BAROQUE

Introduction

L'origine du mot « baroque », appelé à une si grande fortune, doit être raisonnablement reconnue dans le mot portugais *barroco*, qui désigne la perle irrégulière, voisin du castillan *berrucco*, qui était lui-même entré dans la langue technique de la joaillerie au XVI^e^ siècle. Les dictionnaires français (Furetière, 1690 ; Académie française, 1718) l'ont accueilli avec ce sens, mais, assez rapidement, celui, figuré, d'étrange et presque de choquant fut admis.

L'*Encyclopédie* a cru que le terme venait du *baroco* des logiciens, alors que la figure du syllogisme ne traduit aucune irrégularité dans le mode de pensée. Il est assez curieux d'observer, à présent, que dans le supplément de l'*Encyclopédie*, de 1776, Jean-Jacques Rousseau (sous la signature S) définit la musique baroque comme celle « dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances », alors que, par musique baroque, nous entendons l'école musicale du XVII^e^ siècle, dans une acception surtout chronologique.

Au tournant du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, les théoriciens partisans de l'antique et rénovateurs d'un art architectural classique ont employé l'adjectif « baroque » pour désigner ce qu'ils trouvaient de capricieux, d'extravagant, de contraire à la règle et au goût chez les maîtres italiens du Seicento. Le grand critique d'art, Jacob Burckhardt, professeur à Bâle, qui dans le *Cicerone* (1860) avait contribué à présenter le style baroque d'Italie comme une altération

de la Renaissance, est revenu sur cette première opinion et a éprouvé une sympathie croissante envers lui. Mais, en France surtout, le XIXe siècle positif, réaliste, admirateur d'un classicisme où il croyait voir la plus parfaite expression du goût, de la raison et du génie national, a condamné l'architecture italienne et les formes qui s'étaient développées à partir d'elle. Il en est résulté que le mot baroque a été pris constamment dans une acception péjorative, jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale. Alors, les esthéticiens ont prêté au baroque le caractère d'une phase de la sensibilité générale, en littérature et en art, où les valeurs de fantaisie, d'imagination se trouvaient libérées, jusqu'au désordre parfois, mais sans leur refuser l'attrait, le charme et la séduction. On ne peut reprendre ici toute l'histoire du terme baroque et de ses diverses acceptions, mais il est sans doute utile de s'arrêter sur trois observations :

1. Chronologiquement, le baroque est un style artistique général, postérieur à la Renaissance, dont les manifestations les plus affirmées se sont présentées en Italie au XVIIe siècle, et qui est passé, y recevant un accueil plus ou moins favorable, en Espagne, en France, en Allemagne, en Europe centrale, en Russie. Art d'imagination, d'invention, de somptuosité, de contrastes, il est différent de la recherche d'équilibre et d'harmonie qui forme l'idéal classique.

2. Mais jamais les artistes qui ont adopté ce style ne l'ont appelé baroque ; ils ont même ignoré, pour la plupart, le mot et le sens que nous lui prêtons. Ils ont admis d'eux-mêmes qu'ils étaient modernes. En France, on a parlé d'un genre « à la romaine ».

3. Intemporellement, c'est-à-dire pouvant être reconnu à toutes les époques et dans tous les genres de création, le baroque est

l'audacieux, le surprenant, le contrasté ou l'incohérent. Il est, en principe du moins, le reflet dans les sensibilités et les expressions de périodes de transition, de difficultés internes, de remise en cause de valeurs traditionnelles, d'un affleurement de tendances profondes, douloureuses parfois, inquiètes toujours.

L'idée qu'il a existé au XVII^e siècle, et qu'il peut exister toujours des catégories baroques a certainement joué un rôle fécond pour l'analyse et la connaissance des civilisations postérieures à la Renaissance. Mais on risque de faire un usage intempérant de la catégorie si l'on donne au baroque, même chronologique, un caractère trop absolu. Après avoir réhabilité, de manière opportune, des œuvres ignorées ou méconnues à la mesure de certains critères acceptés comme des dogmes, d'une interprétation platonicienne de la beauté, on a trop rigidement opposé baroque et classicisme quand on a négligé soit les zones marginales, soit les affinités baroques d'œuvres étrangères à la catégorie, soit le problème des inclassables (juste observation de M. M. Reymond, en 1960, sur la ligne de démarcation du baroque stricto sensu, lorsqu'elle passe « à l'intérieur de groupes d'écrivains ou de formes de style qu'on serait trop tenté de considérer en bloc, soit pour les rattacher au baroque, ou pour les en distinguer », ou encore les fines suggestions de Pierre Charpentrat dans *Le Mirage baroque*, 1967 : « L'art baroque existe-t-il ? »).

De même, en ce qui concerne le baroque chronologique, la difficulté est grande d'en fixer les limites d'apparition et de disparition. Les critiques allemands du XIX^e siècle ont parlé de Frühbarock (traduisons prébaroque ou baroque primitif), mais il n'est pas aisé de le distinguer de la Renaissance tardive. Quant au terme d'arrivée, la barrière arrêtant le baroque est assurément fournie par le néo-classicisme et le retour à l'antique : mais que dire

du rococo du XVIII^e siècle, à la fois proche du baroque et différent de lui ? On glisserait vers une sorte de triptyque : Renaissance tardive ou, comme le terme a tendance à s'imposer, maniérisme, baroque, rococo, ce qui correspondrait en somme au XVI^e, au XVII^e et au XVIII^e siècle. Répartition exacte qui permet d'observer une évolution historique, là encore hypothèse de travail qui aide à mieux reconnaître les étapes, mais qui ne doit pas faire oublier la fluidité ou la complexité des passages, c'est-à-dire que ces périodes, procédant l'une de l'autre, ne sont jamais hermétiquement closes et, enfin, que le classicisme français ne peut être absorbé dans la catégorie baroque, pas plus que le baroque ne doit être raisonnablement tenu pour l'altération ou la corruption d'un classicisme antérieur ou contemporain. On ne doit jamais perdre de vue que le baroque, comme tout autre style, correspond aux tendances profondes des sociétés où il se manifeste, qu'il rejoint des courants idéologiques : philosophiques ou religieux, mais qu'il se rattache également à des circonstances historiques particulières. Dans une Europe déjà aussi variée et nuancée que celle des XVI^e et XVII^e siècles, il ne peut être nulle part imposé du dehors. Il se concilie avec des exigences locales et il a dû prendre, en conséquence, des aspects différents selon les pays.

1. Le baroque italien

• Les premières œuvres baroques à Rome

Il est hors de doute que l'Italie, par la qualité des œuvres et des maîtres qui s'y révèlent alors, a fourni les modèles et donné l'impulsion. Le baroque est le style de la Contre-Réforme, a-t-on dit. À n'en pas douter, parce que le concile de Trente avait maintenu la vénération des images et qu'il avait prêté désormais à l'Église

catholique le caractère d'une religion sensible, où les rites et les manifestations extérieures du culte occuperaient une grande place (ce qui n'excluait en aucune manière, cependant, le souci d'une vie religieuse intérieure et le développement du christocentrisme), la Contre-Réforme catholique favorisait les arts : construction et décoration d'églises. En outre, par la centralisation relative de l'Église, la place accordée au magistère pontifical et à Rome, elle désignait l'Italie pour être le lieu où ces expériences nouvelles seraient accomplies et deviendraient des sources d'inspiration, sinon des modèles pour toute la catholicité. Rien de tout cela ne prêtait de nécessité à l'adoption d'un style, de préférence à un autre. On a cherché dans les dernières manifestations du génie de Michel-Ange les prodromes du baroque : la fresque monumentale et tragique du *Jugement dernier*, à la Sixtine, la magnificence cosmique du dôme de Saint-Pierre. Déjà on peut y reconnaître les traits qui reparaîtront dans le baroque : le pathétique et le grandiose. Ils ne sont nullement exclusifs. La multiplication des ordres religieux et leur renouveau suscitent des constructions et des décorations d'églises. On pense aussitôt aux Jésuites. Leur intention première n'a point été d'introduire un style nouveau dans l'art religieux, et encore moins que ce style fût pompeux et triomphal. À peine l'un des généraux de la seconde moitié du XVI^e^ siècle a-t-il pensé à un mode particulier (*il modo nostro*) pour les églises de la Compagnie, mais ses prescriptions auraient été fonctionnelles : clarté de la nef, visibilité et audibilité de toutes les parties du sanctuaire, petites tribunes. Avant tout réalistes, obligés de tenir compte des milieux où ils allaient exercer leur apostolat, les Jésuites se sont gardés d'innovations et ont montré beaucoup de souplesse dans le choix des plans, laissés aux initiatives locales, et seulement contrôlés et approuvés par Rome.

Dans le cas du Gesù de Rome, ainsi que l'a démontré le père Pirri, une intention de sévérité, de sobriété, qui a les préférences des pères, doit se concilier avec le goût plus fastueux du donateur et protecteur, le cardinaI AIexandre Farnèse, prélat de Ia Renaissance. Le plan de Vignole, la façade régulière, massive et grave de Giacomo Della Porta maintiennent leur filiation avec les œuvres de l'époque antérieure. L'esprit des premières années de la Contre-Réforme n'est pas particulièrement favorable à l'éclat. Cependant, la prédiIection de Ia Renaissance pour les décorations somptueuses continue à s'affirmer alors à Saint-Jean-de-Latran, dont les plafonds ornés de motifs vigoureux sont chargés d'or, et les murs du transept recouverts de fresques fleuries, d'un raffinement maniériste. Surtout, des circonstances nouvelIes pressent Ies changements : après l'austérité de saint Pie V, le pape moine, ses successeurs rejoignent la lignée des papes mécènes et constructeurs. Italiens et fils de la Renaissance, la beauté de Rome leur paraît un hommage à l'Église et à Dieu. Sixte Quint imagine de remodeler la ville, d'y faciliter Ia circuIation par de grandes percées et d'orner Ies places en y relevant les obélisques du monde païen. Souci pratique, à cause du jubilé de 1600 dont la date approche et qui doit amener dans la cité une affluence de pèlerins, mais auquel se mêle une nouvelle idéoIogie. Des événements heureux se succèdent en série : la victoire sur Ies Turcs à Lépante (1571) qui a délivré Ia Chrétienté de la menace de l'Islam, les progrès de la conversion en Allemagne, l'abjuration de Henri IV qui garantit la fidélité du royaume de France, autant de signes que Dieu confirme la vocation salvatrice de l'ÉgIise. Il convient de l'affirmer par des actions de grâce et, dans l'esprit général du temps comme dans la tradition propre à l'Italie qui croit à l'effet des œuvres monumentales pour frapper l'opinion en exaltant la grandeur, de fixer dans le site urbain les témoignages de ces triomphes.

Les cardinaux sont invités, de leur côté, à embellir leurs églises et à rendre leurs demeures plus imposantes. D'où la reprise des travaux à Saint-Pierre. Sur la place précédant le sanctuaire, Dominique Fontana avait, non sans peine, dressé I'obélisque. Maderna acheva la transformation de la nef, de croix grecque en croix latine, et, pour façade, il édifia un palais à colonnes, superbe et adventice, dont la loge pour la bénédiction pontificale forme le centre. Des artistes venus du Nord et de Naples se retrouvent sur les chantiers de Rome, dans les denses équipes de la fabrique de Saint-Pierre où se forment alors ceux qui vont devenir les maîtres du baroque romain : le Bernin et Borromini.

Si les églises nouvelles surgissent les unes après les autres, on ne peut manquer d'observer entre elles de grandes différences. Sans doute les façades présentent-elles la même articulation en deux ordres, avec ou sans le raccord des volutes, le même couronnement de fronton triangulaire, dans les traditions de Vignole. Mais, des unes, les façades demeurent simples et plates, comme Saints-Dominique-et-Sixte, de Vicenzo Della Greca, et surtout les églises de Soria : Sainte-Marie-de-la-Victoire, Sainte-Catherine ; aux autres, l'emploi des colonnes, dont Maderna a fourni le premier exemple à Sainte-Suzanne (1603), prête un relief puissant à Santa Maria in Campitelli, de Rainaldi, à Saints-Vincent-et-Anastase, de Longhi le Jeune, à Santa Maria in Via Lata, de Pierre de Cortone. Mais le même Pierre de Cortone inaugure un procédé nouveau en incurvant les façades, d'abord légèrement, à Saint-Luc-et-Sainte-Martine, sur le Forum (1635), puis plus résolument à Sainte-Marie-de-la-Paix (1655). Si l'on admet le même thème architectural, les variations sont donc nombreuses. Mais l'intensité décorative s'affirme, les coupoles viennent prêter à l'ensemble un effet d'ampleur et de majesté, les intérieurs adoptent une ornementation de plus en plus riche ; au Gesù, les fresques de Baciccia, les

encadrements de stuc et les statues autour des fenêtres apportent un décor somptueux. L'attrait et le goût de la somptuosité furent renouvelés par l'entreprise du jeune cardinal Édouard Farnèse qui fit venir de Parme les frères Carrache et leur confia la décoration de sa galerie, sur des thèmes mythologiques.

Moins que l'exemple de la galerie Farnèse elle-même, l'arrivée à Rome d'autres peintres bolonais : Albani, Guido Reni, le Dominiquin fut décisive pour la peinture. Ils œuvrèrent aussi bien pour les commandes profanes (*L'Aurore* du Guide, au Casino Rospigliosi) que pour la clientèle religieuse : fresques et peintures de chevalet (grands tableaux placés dans les retables ou au-dessus de l'autel). Une manière traditionnelle, mais renouvelée, côtoie donc un style plus dramatique et mouvementé, dans les compositions où l'on voit, se répondant l'une à l'autre, la scène du martyre sur la terre et la gloire des saints dans le ciel. Avec une tout autre inspiration, réaliste et populaire, le Caravage déconcerte les gens de goût, mais il révèle une telle puissance dans ses contrastes de lumière et d'ombre qu'il influence jusqu'aux disciples des Carrache.

Sainte Cécile, Le Dominiquin. *Le Dominiquin, «Sainte Cécile», vers 1620. Musée du Louvre.*

Copyrighted material

Par la variété des talents qui s'y exercent, par l'abondance de la commande, Rome, entre 1600 et 1680, est le lieu d'une intense production dans tous les arts : architecture, peinture, sculpture ; mais il ne faut pas oublier qu'elle continue d'offrir la perpétuelle leçon des trésors qu'elle détient depuis l'Antiquité. La sculpture hellénistique (le Laocoon retrouvé en 1505) continue d'exercer son prestige. L'Académie de Saint-Luc donne une formation et fournit un contrôle régulateur, mais nullement despotique. Si bien que la Rome baroque élabore un style très complexe dont l'originalité est évidente. On doit craindre qu'une définition trop étroite empêche d'en reconnaître le véritable caractère. Il n'y a pas refus des valeurs de la Renaissance et de l'antique, il n'y a point davantage leur altération et leur dégénérescence. Mais l'esprit est nouveau : celui d'une société aristocratique – même dans la structure de l'Église – d'une religion ardente jusqu'au mysticisme, rituelle et complaisante au triomphe. L'art qui lui répond, savant et subtil, recherche une expression de majesté et de puissance, interprète l'espace en animant les masses, en suggérant le mouvement, par quoi la lourdeur est évitée, l'ingéniosité cultivée et l'effet obtenu, jusqu'à provoquer la surprise. La part de l'imagination est ainsi très large et, pour les générations qui se sont préoccupées d'harmonie, d'équilibre intelligible, d'apparente raison en toutes choses, sous la durable influence des doctrines académiques et du néo-classicisme remis en honneur au XVIII^e^ siècle et dont le XIX^e^ a accepté les principes, le baroque romain a paru comme le monde de la surcharge et de la grandiloquence. On a méconnu ses trois valeurs fondamentales de sincérité, de goût et d'émotion, celle-ci étant souvent pathétique. Le pathos, dans son sens originel de douleur, d'inquiétude, et non pas dans le sens dérivé de fausse rhétorique, est un des moteurs du baroque. Théâtral ? là encore le terme peut avoir double sens, mais c'est celui de spectaculaire qu'on doit retenir.

Dans un pays où la lumière et le climat favorisent la vie en plein air, le baroque répond à la prédilection pour le spectacle. Les artistes emploient aussi, dans un art déterminé, les ressources d'un art voisin : beaucoup sont à la fois peintres, sculpteurs et architectes, les diverses formes d'expression s'interpénétrant de la sorte ; et les œuvres, si elles deviennent ainsi plus difficiles à analyser, en recueillent encore plus d'originalité et de charme.

Le Bernin et Borromini

Architecte, peintre et sculpteur, tel est le Bernin (1598-1680), qu'en son temps on célèbre comme le nouveau Michel-Ange, et dont la réputation, diffusée par le dessin et la gravure, s'étend à toute l'Europe, rejetant un peu injustement au second plan son rival et contemporain Borromini (1599-1667), plus subtil encore, dont le Français Blondel dénoncera ce qu'il appelle les « bizarreries », tout en reconnaissant « la beauté de ses édifices qui sont pour la plupart d'une invention et d'une disposition admirables ». Mais ces prétendues bizarreries, autant de trouvailles exquises !

Apollon et Daphné, Bernin, 2. *Gian Lorenzo Bernini, dit le Cavalier Bernin, Apollon et Daphné, 1622-1625, marbre de Carrare, hauteur 243 cm. Galleria Borghese, Rome. Vue de l'œuvre dans le cadre de la galerie de la villa Borghèse, pour lequel elle fut conçue.*

Fils d’un sculpteur florentin, passé par Naples, Gian Lorenzo Bernini, dont Grégoire XV fait le cavalier Bernin, révèle son génie

Copyrighted material

dans le baldaquin de Saint-Pierre (1624-1633) dont pendant deux siècles les artistes se souviendront dans toute l'Europe catholique.

Tout au long de sa vie, le Bernin a travaillé à Saint-Pierre de Rome, donnant désormais, par la décoration intérieure, la marque de son style à la vie même du sanctuaire.

Dans la sculpture, le Bernin fut un admirable portraitiste, unissant la fidélité aux traits du modèle et l'interprétation poétique de son caractère (*Paul V, Urbain VIII, Louis XIV*). De la perfection formelle de ses premières œuvres (*La Métamorphose de Daphné*) il est passé à une émotion de plus en plus intense dans ses allégories : *La Vérité découverte par le Temps* ou le *Tombeau d'Alexandre VII,* drame sur les thèmes contrastés de la grandeur et de la mort. Mais son chef-d'œuvre demeure la *Transverbération de sainte Thérèse* que l'on peut voir dans l'église Santa Maria della Vittoria, à Rome. Il a orné les places de Rome d'admirables fontaines, telle celle de la place Navone. Architecte civil, sa réputation était telle que Louis XIV voulut lui confier la reconstruction du Louvre en 1665. Il vint à Paris. Ses plans, remaniés sur place, furent déclarés superbes et acceptés. Diverses circonstances en empêchèrent l'exécution, surtout l'impossibilité d'en faire la dépense à l'heure où l'on entreprenait la guerre de Dévolution. Mais ce ne fut pas, comme on l'a dit, parce que son génie baroque avait paru incompatible avec le goût du classicisme français.

Borromini a été le virtuose de la ligne et du volume en mouvement. Sauf à Saint-Jean-de-Latran, il n'est pas l'architecte, ni le sculpteur des proportions colossales, mais son extraordinaire ingéniosité a introduit dans le baroque romain une veine originale de grâce et de subtilité, un avantage donné à la souplesse et à la

combinaison sur la masse et la stabilité. Moins réputé de son temps que le Bernin, il n'a peut-être pas exercé moins d'influence ensuite.

• Le baroque italien bors de Rome

C'est vers Rome que regardent les artistes de tous les pays, mais d'autres villes d'Italie ont leurs ateliers et sollicitent l'attention. Les progrès des sciences mathématiques ne sont pas étrangers aux réussites du père Guarini, à Turin, lui aussi constructeur ingénieux de l'espace, et qui retrouve la légèreté du gothique dans ses enchevêtrements de lignes et les prouesses d'équilibre de ses masses. Il aime aussi le jeu alterné des masses convexes et concaves, les effets de coulisses qui, comme à San Lorenzo de Turin, font d'une nef d'église une série d'espaces disposés entre des arcades qui semblent avancer ou se dérober.

À Venise, Longhena élève au bord du Grand Canal l'un des plus beaux sanctuaires du baroque : la Salute, construite sur un plan octogonal, et qui présente en dehors une succession de portiques décorés, tandis que les volutes qui accotent le tambour de la haute et puissante coupole semblent de gigantesques roues. Mais l'autel est rejeté dans une abside adventice, sous une autre coupole. Longhena est constructeur de palais, comme le Rezzonico, où se renouvelle la tradition de Sansovino. Or, pour comprendre l'influence et le succès général du baroque italien, il faut tenir compte encore de deux facteurs : l'un est la réputation de l'Italie qui invite les artistes de tous les pays à y faire séjour et suscite les invitations que les cours étrangères adressent aux ultramontains. Ceux qui ne sont pas informés par leurs voyages peuvent l'être par l'énorme diffusion de gravures et d'estampes. Les étrangers ne se bornent généralement pas à la fréquentation d'une seule ville et d'un atelier : leur voyage s'accomplit par étapes plus ou moins longues au cours desquelles ils

enrichissent leur culture par la contemplation des œuvres et des monuments les plus réputés.

2. L'accueil européen

Dès lors, un autre problème se pose sur le plan international : celui de l'accueil.

On a beaucoup parlé du resserrement économique du XVIIe siècle qui put avoir pour conséquence une moins grande disponibilité de la clientèle, des misères populaires causées par les épidémies, des guerres qui, exigeant plus de dépenses pour les armées, diminuaient les ressources pour les autres secteurs – investissements productifs ou commandes d'œuvres d'art – de la dévastation matérielle de certaines régions. On a dit aussi que les mentalités s'en trouvaient modifiées, que l'inquiétude se substituait à l'optimisme et à la joie de vivre ; on pourrait découvrir là des raisons pour certains aspects douloureux du style baroque. Tous ces facteurs économiques et sociaux ont certainement eu leur importance sur la vie des arts. Mais, au XVIIe siècle, d'autres valeurs sont déterminantes : les gouvernements monarchiques croyaient que la magnificence de leurs demeures était nécessaire au prestige et à la renommée des princes : ceux-ci ont donc entrepris, en même temps que les guerres, des dépenses de luxe sans se soucier toujours de l'économie générale. On doit observer toutefois l'inachèvement ou l'interruption de beaucoup de projets, et la distance entre ce que l'on avait pensé faire et ce qui fut accompli. Dans ces sociétés hiérarchisées, l'aristocratie recherchait la richesse pour le décor de sa vie quotidienne et constituait une clientèle pour les artistes. Sans doute cette aristocratie se renouvelait-elle par l'affaiblissement des anciens groupes et la promotion de nouvelles familles. De même, de

milieux modestes, surgissaient les réussites de négociants ou de banquiers, éclatantes, toutefois en petit nombre. Ainsi, de toute manière, il existait une élite sociale pour laquelle les artistes n'ont cessé de produire. Il ne s'agissait pas seulement d'architecture, de peinture et de sculpture : la musique jouissait d'une constante faveur : les princes et les seigneurs entretenaient des chapelles de musiciens qui devaient jouer des œuvres composées à leur intention, aussi bien pour les fêtes ordinaires et familiales tout au long de l'année que lors des circonstances exceptionnelles.

Mais ces conditions, qui sont celles de l'époque et de la société, se modifiaient selon les régions et leurs expériences particulières. Ce n'est qu'au-delà de 1650 que l'Europe centrale, délivrée de la guerre et de la dévastation permanente de son territoire, retrouve des circonstances favorables à un nouvel épanouissement des arts et à un succès du baroque. L'Angleterre a traversé, à la mi-siècle, une révolution politique et une crise d'austérité puritaine qui ont suspendu son intérêt pour les arts et le luxe. Les dispositions religieuses ont exercé une influence déterminante : les pays catholiques (et même luthériens) favorisant les arts plastiques pour la décoration des églises et prenant leur modèle en Italie, tandis que les pays calvinistes, sans refuser toute expression artistique, lui imposaient un caractère plus sobre. Enfin, le problème se pose, essentiel et toujours ouvert, des rapports du baroque avec le classicisme français.

La réussite de la France au XVII^e^ siècle, la place de premier plan qu'elle acquiert en Europe par la ténacité de ses gouvernants et la vigueur de la société, expliquent le succès de sa civilisation. Héritière et, par la force des choses, en beaucoup de points tributaire du génie ou du goût de l'Italie et des artistes italiens, la France pourtant s'émancipe. Ses ateliers, puis ses académies affirment plus

d'autonomie, et bientôt une doctrine s'élabore qui adopte pour principaux critères la fidélité aux règles, la recherche de l'équilibre, de la vraisemblance, de la raison en toutes choses, autant de caractères opposés à la fantaisie et à l'invention baroques. L'antinomie paraît consacrée entre classicisme français et baroque italien. Mais on ne saurait trop répéter que cette opposition n'est exacte qu'aux extrêmes, qu'importantes comme hypothèses de travail ou instruments d'analyse, les catégories, si elles sont acceptées trop exclusivement, déforment la vérité de l'histoire. En dépit des querelles de chapelles et d'une réelle xénophobie en France, les grands Italiens contemporains n'y furent ni méconnus ni méprisés. À l'observance des règles s'ajoutait d'ailleurs le je-ne-sais-quoi qui autorisait l'originalité et l'invention et satisfaisait le goût, ce qui préservait le classicisme français d'un desséchant académisme et lui ménageait des affinités avec le baroque, conforme au caractère général de la civilisation européenne d'alors. L'art français du XVII^e^ siècle ne peut donc être présenté comme incompatible avec le baroque, et pas davantage comme le secteur classicisant d'un baroque européen.

3. Esquisse géographique du haroque

On a cherché à fixer dans l'espace géographique le domaine du baroque. Le centre d'impulsion étant l'Italie, surtout Rome et Turin, les courants se dessineraient en direction des Flandres espagnoles, de l'Espagne et du Portugal, de la France (antérieurement à la période classique de 1660), de l'Angleterre après 1660 et, dans une autre direction, de l'Europe danubienne, de la Pologne, voire de la Russie. De l'Espagne, un autre courant franchirait l'Atlantique, en direction de l'Amérique coloniale (carte de l'Atlas allemand

Westermann, 1953). On a parlé encore (P. Charpentrat, *Baroque*, Fribourg, 1964) d'un empire baroque relativement homogène, s'étendant en forme de croissant de la Sicile à la Lituanie, de Palerme à Wilno, ce qui est, en somme, exact, mais exclut trop résolument l'Espagne, sous prétexte qu'elle évolue selon ses propres rythmes et ne renoue le dialogue que par intermittences. Pour la clarté de l'exposé, on suivra, dans les pays où elles se sont produites, les expériences baroques de l'Europe, en n'oubliant pas qu'elles n'ont pas toutes la même date.

• Espagne

La Péninsule

Le cas de l'Espagne est particulier : la Péninsule, placée tout entière – après 1580 avec le Portugal – sous la puissante et impérieuse autorité des grands Habsbourg : Charles Quint, plus flamand qu'allemand, et Philippe II qui semble incarner l'hégémonie espagnole sur le monde, demeure une juxtaposition de provinces, riche chacune de son propre passé. La Renaissance y rencontre donc de fortes traditions gothiques au Nord, et au Sud, la longue imprégnation de l'islam et de son art délicat. Aux portails des cathédrales, la sculpture plateresque déployant ses raffinements et ses ciselures, tout contre la sévérité massive des murs nus ; dans l'imagerie populaire, les figures polychromes de la Vierge, du Christ et des saints, où la souffrance physique et la douleur de l'âme sont traduites par un réalisme hallucinant, composaient un répertoire d'art en apparence fermé à l'idéalisme et à la sérénité de la Renaissance. Ainsi, Alonso Berruguete (1488-1561) avait pu passer par l'Italie et travailler à la cour d'Urbino, quand il revint à Valladolid, il s'y montra baroque avant la lettre par son lyrisme douloureux. Plus réaliste et massif, Juan de Juní, Bourguignon

hispanisé, prêtait à la statuaire religieuse une allure plus mouvementée et la passion qu'on retrouvera chez les baroques. Le génie particulier de l'Espagne a montré, dès le XVIe siècle, un caractère tourmenté, une tension farouche qui prédisposaient les arts plastiques à suivre une seule ligne, du flamboyant au baroque. Par ses universités, ses cercles de savants et de lettrés, l'Espagne parut s'ouvrir à l'influence d'Érasme, à l'esprit d'une réforme humaniste. Mais c'est au contraire chez elle que le catholicisme prit, à la fois sous la férule de l'Inquisition et en dehors d'elle, l'intransigeance doctrinale que les jésuites espagnols portèrent au concile de Trente. Dans les monastères, la piété suscita des âmes ardentes, nourries des écrits des mystiques rhénans, et quelques-unes parvinrent elles-mêmes aux sommets de la mystique. La dévotion espagnole}, sensible et grave, fut diffusée par les ordres religieux et, à des degrés différents, elle imprima sa marque à toute l'Europe catholique du XVIIe siècle. Cette forte individualité religieuse de l'Espagne comme, dans le domaine des lettres, la réussite de son théâtre et d'œuvres universellement admirées (*Don Quichotte...*), expliquent à la fois son rayonnement au-dehors et la singularité de ses grands artistes. Ni le Greco à Tolède (1614), ni à Séville Zurbarán (1598-1664) ne peuvent être soumis à une catégorie définie : ils sont issus d'expériences espagnoles, et inconcevables en dehors d'elles, même si leur style retient pour le premier l'influence des Vénitiens et pour le second les effets du Caravage. Si la prolifération des couvents et du clergé monastique conduisait le monde espagnol à une sorte d'impasse biologique et sociale, si le préjugé nobiliaire diminuait la vitalité de la nation, juste au moment où le déclin économique eût exigé un surcroît d'effort, les constructions de sanctuaires, inspirés des modèles italiens de la Contre-Réforme italienne et du baroque (Las Angustias à Valladolid), la prolifération des retables et de leur statuaire, les

images de procession maintinrent, tout au long du XVI^e^ siècle, les ateliers espagnols en pleine activité pour des œuvres de valeur. Les retables, ces compléments nécessaires de l'autel, se changèrent en arcs de triomphe prestigieux (le baroque ici est un baroque de surcharge) avec des colonnes torses, des chapiteaux, des corniches, des palmes, le tout éblouissant d'or, comme le retable de J. Churriguera (1633) à San Esteban de Salamanque. La décoration churrigueresque devint, au tournant du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, un secteur original du baroque espagnol.

Il faut penser enfin à une constante influence de la cour. L'architecture de la Renaissance italienne avait été introduite d'autorité par Charles Quint, à Grenade, où le palais en rotonde demeura inachevé, et par Philippe II, lorsque celui-ci fit dresser l'Escurial dans les solitudes de la Sierra, à la fois palais, forteresse, monastère, nécropole royale. L'œuvre classique de Herrera, d'un auguste et sévère accent, demeura désormais pour les artistes espagnols un modèle dont les générations pouvaient s'inspirer. Les rois Philippe III, Philippe IV furent aussi des constructeurs de résidences royales et des collectionneurs, et la commande royale appela de Séville à Madrid Velázquez (1599-1660) dont un voyage à Rome avait élargi l'expérience (son portrait du pape Innocent X). Coloriste, paysagiste et peintre épique, il peignit les personnages de la famille royale, les grands seigneurs faisant caracoler leur monture, les enfants malingres qui ne devaient pas régner, les infantes guindées entre leurs duègnes et leurs naines. Son admirable composition des *Lances* est une scène à la fois grandiose et minutieuse, où l'idéal d'honneur et de courtoisie efface un instant les brutalités de la guerre. Velázquez fut aussi l'interprète véridique, ni cruel ni attendri, d'une humanité souffrante, des enfants infirmes et des nains, rançons des tares biologiques. Dans cette société, partagée presque sans intermédiaire entre l'opulence seigneuriale et

la misère populaire, l'image des petites gens a tenté les peintres. Elle eut sa place aussi dans l'œuvre du peintre de Séville, Murillo (1617-1682), mais qui demeure célèbre par sa *Puríssima* (*L'Immaculée Conception*) expression d'une doctrine pour laquelle les théologiens espagnols avaient combattu et qui suscitait de tendres dévotions dans le peuple espagnol. Mais les Vierges et les saintes de Murillo étaient des Espagnoles, avec le type particulier à l'Andalousie. Il demeure que l'Espagne connut une expérience baroque, mais qu'il ne s'en dégagea point un style homogène, comme celui de Rome ; il y eut en Espagne des œuvres baroques diverses, irréductibles à un seul type.

Bartolomé Esteban Murillo. *Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), Le Jeune Buveur, 1655. Huile sur toile (H : 0,628 m ; L : 0,479 m). National Gallery, Londres.*

Les domaines de l'« hispanidad »

Copyrighted material

Cette diversité du baroque espagnol se retrouve dans plusieurs domaines de l'*hispanidad*. Le Levant de la Péninsule (Valence et Murcie) s'ouvrit à la fin du XVII^e^ siècle et au XVIII^e^ à d'autres influences baroques, encore mal étudiées. Du moins la parenté est-elle frappante avec le baroque d'Europe centrale, peut-être pour avoir puisé à des sources communes.

L'Espagne, c'est encore la Flandre espagnole. L'œuvre de valeur universelle est ici celle de Rubens, qui s'est inspiré de l'Italie à Mantoue, à Rome, plus encore à Madrid devant les collections italiennes de Philippe IV. Mais son vigoureux génie trouve une manière personnelle, l'nne des plus grandes : l'intensité et la chaleur blonde de la lumière, la puissance sculpturale des corps, la magnificence des mouvements. Quant à l'architecture baroque des Flandres, elle se saisit des éléments du répertoire maniériste, les ordonne en les accumulant et compose, pour les façades d'églises et les retables, des ensembles généreux et majestueux.

À l'Espagne se rattachaient Naples et le Napolitain, pays de la couronne, administré en son nom, mais laissé à ses us et coutumes. Naples fut centre d'art au XVII^e^ siècle : le peintre valençais Ribera s'y fixa et acquit une réputation générale pour ses tableaux d'autel, sévères et graves ; Luca Giordano, décorateur habile, aimant les effets somptueux de la lumière, Solimena, son cadet de vingt ans, furent tenus pour de grands maîtres dont les étrangers appréciaient et réclamaient les œuvres.

En contraste avec de tels succès, une autre expérience se déroulait à l'écart, celle de Lecce, capitale des Pouilles. Pour la clientèle d'ordres religieux et de familles de l'aristocratie locale, ce fut une floraison de palais et d'églises, d'architecture assez simple, mais que revêtit jusqu'à la surcharge une sculpture fantaisiste, voire

fantastique, de grotesques, de figures de rêves, de fleurs et de branches : la pierre du pays, tendre et se dorant à l'air, s'était prêtée à ces prouesses, et le baroque ornemental avait trouvé, dans cette province lointaine, nn secteur privilégié.

• Portugal

Même si l'on tient, avec Eugenio d'Ors, l'exubérance du style manuélin (XV^e^-XVI^e^ siècle) pour l'une des réussites d'un baroque à travers les âges, on doit reconnaître qu'en revanche le Portugal n'a pas fourni d'œuvres magistrales au baroque *stricto sensu* du XVII^e^ siècle. La gravité du style de Herrera s'est retrouvée dans les édifices de l'1talien Terzi (1597), mais il y avait une tradition locale d'églises inscrites dans un plan rectangulaire, les sacristies enveloppant la nef elle-même. Les façades étaient ornées de tours à coupoles généralement basses et présentaient, dans leur partie centrale, l'ordre des fenêtres disposées en V et des moulures régulières autour de la porte. Les modèles de Vignole et de Serlio furent suivis, sans beaucoup d'innovation. Mais, après le retour à l'indépendance (1640), l'art se ranima, comme en témoignent les églises rondes, les façades maintenant ornées de pyramides ou de puissants motifs en forme de conques (séminaire de Santarem, 1676). Surtout, la décoration intérieure fut transformée : les piliers carrés et les murs revêtus désormais de boiseries sculptées (la *talha*), enroulements de feuillages et de spirales sous une dorure rutilante. De même, sur les autels, se dressèrent les retables ornés de voussures qui s'inspiraient des porches romans, ou des pyramides en gradins (le *trono*) chargés de vases de fleurs, de palmes et de chandeliers massifs en argent, car l'orfèvrerie était une des réussites de l'artisanat portugais. Comme en Espagne, mais d'un caractère moins tragique, abondait la statuaire polychrome. Au temps de João

V, coïncidant avec la découverte des mines du Brésil, l'alliance avec l'Angleterre et une reprise économique, interrompue par le *terremoto* de 1755, l'art de cour reprit vigueur. De Souabe, où le baroque danubien connaissait son plein essor, le roi fit venir des architectes allemands, les Ludwig (Ludovici) et leur confia le soin d'édifier un Escurial portugais à Mafra. Les conditions où s'exerça, dès lors sur tout le Portugal, et passant de là au Brésil, l'influence de l'Europe centrale posent un problème encore mal étudié mais l'un des plus curieux de l'art et de la sociologie du baroque.

Malgré la distance, des affinités profondes s'étaient révélées entre deux mondes, l'un et l'autre un peu à l'écart des grands courants internationaux, mais que leur humeur rurale et artisanale rendaient moins sensibles à l'aspect imposant de l'art qu'à sa grâce familière. Ce fut le temps où palais et églises, et même de plus modestes demeures, se couvraient de carreaux en faïences blanches et bleues, d'un délicat dessin : les *azulejos*}.

• Amérique espagnole et Brésil

L'Amérique espagnole tout entière et le Brésil possèdent d'innombrables œuvres baroques. Lorsqu'on pense au baroque de surcharge, c'est-à-dire à celui d'une surabondance décorative, on en trouverait ici le domaine privilégié. Au XVII^e^ siècle, les façades et les retables d'églises mexicaines dissimulent leur architecture sous la prolifération des sculptures : tout est à la fois fouillé à l'extrême et éblouissant (retable de San Francisco, à Acatepec). Au XVIII^e^ siècle, la frénésie décorative augmente (Tepotzotlan). On la retrouve au Brésil, lorsque la *talha* y transforme en grottes de merveilles l'intérieur, jusque-là austère, des églises de Bahia ou de São-Bento à Rio de Janeiro. D'où la tentation d'attribuer cette surenchère du baroque européen à une sorte de revanche de la tradition indigène.

On sait que l'or avait été employé à profusion dans les temples aztèques (Mexique) et incas (Pérou), et que les monuments avaient atteint des proportions colossales. Mais, d'une part, l'art de l'Amérique coloniale et catholique est loin d'être uniquement un art de magnificence : ni la sobriété classique ni les espaces nus n'ont manqué à son architecture et à sa décoration. En outre, il ne faut pas oublier que la rupture fut complète avec l'art indigène (qui n'était d'ailleurs parvenu à une qualité supérieure que dans les grands empires) ; les conquérants avaient tout détruit, et l'art colonial débuta sur table rase. La conquête fut immédiatement suivie de l'évangélisation : on demanda des missionnaires à la métropole et, pour les églises, des plans et des artisans. Les ordres religieux apportèrent aussi leurs propres traditions architecturales : augustins, dominicains, franciscains et Compagnie de Jésus. Comme l'a montré Marcel Toussaint (*Arte colonial en México*), après l'empirisme des premières années, les constructions du XVI^e^ et du premier tiers du XVII^e^ siècle présentèrent la dernière expression de l'art médiéval dans le monde, et ensuite on s'accorda au style de la Renaissance. L'art plateresque fleurit dans les couvents d'Augustins de la Nouvelle-Espagne : la sévérité herrerienne, au contraire, caractérisa des monastères bénédictins, comme celui de Rio de Janeiro.

Copyrighted material

Basilique Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca, Mexique. *Basilique de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca, Mexique, 1682-1690.*

Le style baroque s'épanouit lorsque, dans les nouvelles vice-royautés, la société fut stabilisée. C'était une société essentiellement aristocratique dominée par les créoles (Espagnols nés en Amérique), déjà conscients de leur différence avec le monde de la métropole, séparés par de faibles couches intermédiaires d'une plèbe, urbaine ou rurale, d'Indiens et de métis, désormais catholiques, mais enclins à aimer, de leur religion, surtout le mystère et les rites, toujours proches eux-mêmes de la superstition et de la magie. Les créoles avaient la richesse ostentatoire, ils multipliaient les fondations, encourageaient les constructions d'églises et de chapelles, d'autant plus que les ordres religieux perdaient, non pas leur influence, mais leur omnipotence et que la hiérarchie séculière s'établissait avec les évêchés et les paroisses. Le baroque se déploya pendant plus d'un siècle (1650 - au moins 1770). Et, dès lors, au mouvement, on pourrait dire ascensionnel, qui conduisit ses œuvres innombrables à toujours plus d'exubérance (cathédrale de Mexico, Puebla, Arequipa avec l'église de la Compañía, 1698) la tradition décorative indigène apporta désormais son concours. Les procédés et les thèmes que le peuple employait dans les arts mineurs (poteries et tissus) se retrouvèrent dans la décoration des églises : dessins géométriques, opposition de couleurs, stylisation du monde végétal et animal, emploi de la céramique.

On a parfois opposé, comme deux domaines distincts, l'art colonial de l'Amérique ibérique et celui du Brésil lusitanien. En effet, le Brésil demeurait en liaison avec sa métropole dont le style, dans l'ensemble, avait plus de sobriété qu'en Espagne. Mais on a vu que le Brésil se complut lui aussi à l'exubérance du baroque. Toutefois, il présente, au XVIII^{e} siècle, une expérience particulière.

Après la découverte tardive et l'éphémère exploitation des gisements, les villes édifiées dans le Minas Gerais (Ouro Preto, São João d'El-Rei, Mariana, Sabará) adoptèrent un style dont il y avait quelques exemples au Portugal.

Les églises paroissiales et celles des tiers ordres (les monastères n'étaient pas autorisés) ont des proportions relativement réduites, leurs plans forment d'ingénieuses combinaisons d'ellipses et de circonférences ou s'étirent entre le porche et l'autel. Les façades blanches, renflées ou non, s'élèvent entre deux tours à coupoles ou à clochetons ; elles ne sont ornées que par des bandeaux de pierre plus sombre ou par un grand motif sculpté en *pedra-sabão* (une sorte d'albâtre). À l'intérieur, des retables parés et fleuris. Leur élégance et leur grâce souriante sont si différentes du somptueux baroque qu'on a pu poser à leur sujet le problème du rococo. À ce style se rattache l'œuvre d'un maître local : le sculpteur mulâtre Antonio Francisco Lisboa, dit « le petit infirme », l'Aleijadinho (1738 ? -1814), qui fut peut-être aussi architecte et a pu travailler à la construction d'églises (São Francisco de Assis, à Ouro Preto). Ses statues de prophètes, sur la terrasse d'une église de pèlerinage, Congonhas do Campo, avec leur facture nerveuse et suggestive, les costumes exotiques des personnages et surtout leur étonnante expression d'ardeur et de sérénité apparaissent comme une dernière réussite, à la fois savante et populaire, du génie baroque.

• Les pays danubiens

L'Europe centrale, des Alpes jusqu'à la vallée du Danube et au Main, en Souabe, en Bavière, en Saxe, en Autriche, en Bohême, en Hongrie constitue un vaste et original secteur du baroque. Les œuvres d'architecture (cathédrales, abbatiales, monastères, palais,

châteaux), de sculpture et de peinture, soit fresques, soit peintures de chevalet, y sont innombrables et diverses.

Abbaye bénédictine d'Admont, Autriche. *Johann Gotthard Hayberger et Josef Hueber, bibliothèque de l'abbaye bénédictine d'Admont, Autriche, 1735.*

La crise religieuse du XVI^e^ siècle avait entraîné la rupture entre une Allemagne adhérente de la Réforme (en gros celle du Nord et de l'Est) et l'Allemagne catholique, le long du Rhin et des Alpes à la vallée du Main. Si la Renaissance allemande continuait à se développer à partir des villes, fières alors de leurs maisons patriciennes à pignons et de leurs beaux puits de ferronnerie, l'influence de l'Italie se marquait davantage dans la partie catholique (dôme de Salzbourg, 1614-1628, par Solari). En outre, en Europe centrale (Bohême et Hongrie), bien que la petite noblesse

Copyrighted material

des chevaliers et la bourgeoisie des villes fussent encore robustes, la haute aristocratie (*barones*) développait sa puissance foncière par l'étendue des domaines et l'asservissement progressif des paysans, et elle devenait cliente d'artistes italiens. L'empereur Rodolphe était collectionneur et curieux de science : à Prague, sa résidence, vivaient des savants allemands et des marchands italiens. Ainsi un double courant d'influences : l'un de la Renaissance et du maniérisme germaniques, l'autre de l'Italie du Nord (Lombardie, Venise) et déjà de Rome.

Bohême

La guerre de Trente Ans (1618-1648) accumula les ruines en Allemagne, mais aboutit à la consolidation des Habsbourg dans leurs États héréditaires et à une transformation de la société. L'aristocratie (ecclésiastique et laïque) devint plus puissante que jamais sur le territoire de vastes seigneuries et domina la paysannerie, tandis que s'amenuisaient les classes intermédiaires (chevaliers et bourgeois des villes royales). L'épisode de Wallenstein, au cours même de la guerre, préfigurait cette évolution : un officier noble ambitieux accumula, par l'intrigue et la spéculation, une immense fortune et l'employa en partie à des constructions (son palais de Prague vers 1630, le premier dans la série des résidences fastueuses que les nobles devaient construire en ville, et qui se distingua par l'ampleur des proportions et son style italien : la *sala terrena*). Prague et Vienne devinrent alors deux centres d'art baroque. Prague, délaissée de la cour, est la capitale de la noblesse qui y trouve l'espace nécessaire à la construction de vastes édifices (le palais Czernin, d'ordre colossal, par l'Italien Caratti ; les églises et les palais de J. B. Mathey, architecte amené de Rome vers 1670 par l'archevêque J. F. de Wallenstein) tandis que Vienne, enserrée dans ses murailles, est résidence impériale.

Des souverains, amateurs et compositeurs de musique, adoptent le style de Venise et des cours italiennes : ils entretiennent des chapelles de musiciens, leur commandent des opéras, des ballets de cour, des oratorios aussi, et se préoccupent bientôt de rajeunir leur demeure, de transformer la Hofburg médiévale en un palais moderne (aile Léopold). Surtout, en Autriche et en Bohême, le catholicisme l'a emporté définitivement, et si, en Hongrie, les protestants conservent leurs privilèges, même dans ce royaume, la Contre-Réforme accomplit de grands progrès.

L'église, le collège des jésuites, les bâtiments des monastères et leurs chapelles modifient désormais un paysage urbain ou donnent son accent à un paysage rural. Le culte de la Trinité, la dévotion envers la Vierge (au XVIII^e^ siècle en Bohême, à Saint-Jean-Népomucène) se traduisent par des colonnes votives après les épidémies de peste, fléau endémique dans ces régions. Celle que Léopold I^er^ fit élever sur une place de Vienne est, par son symbolisme, l'une des meilleures expressions de la piété baroque.

Or, de cette vie artistique désormais intense et qui ne correspond pourtant pas à un essor économique justifiant de grandes dépenses, les interprètes sont des Italiens ou des autochtones qui ont fait leur éducation en Italie (le Tchèque Skréta, l'un des meilleurs peintres religieux du XVII^e^ siècle). Les façades de deux ou trois ordres, couronnées d'un fronton, parfois accompagnées de tours, comme à l'église de l'université de Vienne (1627), agrémentées de terrasses (San Salvator de Prague, 1650, par Lurago ; Am Hof à Vienne, par Carlo Antonio Carlone 1662), adoptent le goût ultramontain. J. B. Mathey édifie à Prague une église authentiquement romaine : plan centré, appareil en bossage, coupole ovoïde sur tambour (Saint-François-Séraphin) et des palais romains (archevêché, palais Buquoy, palais Thun). Vingt ans après, l'Italien Martinelli construit

à Vienne, pour le prince de Lichtenstein, une résidence superbe, dans la tradition du Bernin. Dans les mêmes années, à Rome, le frère Pozzo, de la Compagnie de Jésus, avait décoré la voûte de Saint-Ignace d'une des plus belles fresques de la peinture baroque. Il avait composé un *Traité de perspective* qui fut très répandu en Europe et exerça une influence très grande sur les architectes de l'Europe centrale. Léopold l'appela à Vienne où il transforma l'ordonnance intérieure de l'église de l'université et travailla pour le prince de Lichtenstein à Rosau.

Autriche et pays de la haute vallée du Danube

Ainsi préparée par la réalisation de tout un demi-siècle, une grande période d'art se déroula dans les pays danubiens, entre 1690 et 1720. Elle était contemporaine de la montée de l'Autriche au rang de grande puissance. À côté des Italiens (il y en avait toujours et d'excellents : les architectes Aliprandi, Allio...) les maîtres étaient désormais des sujets de l'Empereur. Trois grands noms, ceux de J. B. Fischer von Erlach (1656-1723), de Hildebrandt (1668-1745) et de Prandtauer (1660-1726), celui-ci d'un génie peut-être plus sobre, plus provincial que les deux autres, mais non moins authentique.

Fischer von Erlach et Hildebrandt unissent à une originalité d'invention puissante une très grande culture artistique et la connaissance directe des grandes œuvres. À une heure où le baroque romain perdait de sa vigueur créatrice, ils furent les héritiers des baroques italiens, non pour imiter, mais pour renouveler un style dans la même tradition. Il y a chez eux des réminiscences du Bernin, de Borromini, de Guarini, voire de Longhena. Mais ils sont eux-mêmes, et non des épigones. Fischer von Erlach s'était d'abord affirmé à Salzbourg où il avait édifié les églises de la Trinité et du collège des jésuites : subtiles interprétations de l'espace, grâce des

courbes dans un porche renflé ou la concavité d'une façade, élégance recherchée, mais d'un goût exquis. À Vienne, il donna pour le château de Schönbrunn des plans trop magnifiques pour être exécutés (comme jadis le Bernin au Louvre), mais il édifia l'église Saint-Charles-Borromée, où l'agencement subtil d'un portique, de pavillons, de deux colonnes antiques, et leur harmonie avec le dôme et la coupole percée d'oculi opèrent une synthèse, toute nouvelle alors, de puissance et de grâce. L'architecte avait capté les grands souvenirs de la tradition impériale et de la Rome baroque pour cette église qui était un ex-voto de la maison d'Autriche après une nouvelle épidémie de peste et la paix avec la France.

Les dômes montent désormais dans le ciel des pays danubiens, mais avec de curieux effets d'associations : Hildebrandt coiffe d'un énorme dôme l'église de Saint-Pierre, à Vienne, mais place tout contre deux tours à coupole, effet de masse et de puissance ; à l'abbaye de Melk, Prandtauer fait d'un dôme l'élément régulateur à la jonction des bâtiments conventuels, très sobres, et de l'église aux volumes mouvementés. Plus tard, à Prague, l'architecte K. I. Dientzenhoffer élève, auprès du dôme majestueux de Saint-Nicolas, de Mala Strana, un gracieux campanile, comme un contrepoint de la pesanteur et de l'élan. La ligne courbe et le contraste entre les volumes sont souvent les caractéristiques de cette architecture baroque, moins stable que celle de Rome, plus découpée aussi à cause des grandes fenêtres et des oculi (Hildebrandt surtout). De même, un pavillon en demi-cercle interrompt parfois la façade (palais Lobkowiz à Prague, palais d'été Schwarzenberg à Vienne). Les églises reviennent souvent au plan central, mais en ellipse (Saint-Charles-Borromée, Vienne). Là où se maintient la nef de plusieurs travées, les corniches ondulent (abbatiale de Melk), ou encore les piliers se font vis-à-vis sur des diagonales, si bien que tout paraît en mouvement. Le souci décoratif s'accorde d'ailleurs à

la place considérable que la musique a prise dans la vie de ces nations : les églises, les palais, tout doit être le cadre d'un spectacle religieux ou profane. Jusque dans les églises des campagnes, les autels, avec les retables dorés et peints, la surabondance des statues, des chandeliers, des fleurs, semblent parés pour une fête. Le baroque danubien répond à une perpétuelle représentation. Parmi les figures les plus caractéristiques de cette période, à côté de l'empereur Charles qui voulait transformer l'abbaye de Klosterneuburg en un Escurial autrichien, le prince Eugène a été collectionneur, mécène et bâtisseur. Fischer von Erlach et Hildebrandt construisirent pour lui le palais de ville, dont la façade régulière à pilastres se gonfle de gigantesques armoiries, le château de Rackeve en Hongrie et les deux palais du Belvédère, unis par des jardins et des terrasses, aux portes de Vienne. Or, le haut Belvédère était uniquement réservé à la vie de représentation. Dans les abbayes, une salle était destinée à la visite possible de l'Empereur. D'où l'importance que l'architecte doit accorder à l'escalier par où monte et descend le cortège des invités ou des hôtes. Au palais d'hiver du prince Eugène, l'escalier est soutenu par de grandes statues d'atlantes. Au couvent de Saint-Florian, en Autriche, Prandtauer lui consacre un pavillon entier, baigné de lumière par de grandes arcades. À Göttweig, œuvre inachevée de Hildebrandt, le plafond de l'escalier est décoré par une fresque de P. Troger, où l'empereur Charles VI figure Apollon.

Fresques, tableaux d'autel, statues ont été multipliés pendant toute la période dans les pays de la maison d'Autriche. Mais les artistes ayant peine à satisfaire la clientèle locale, leur réputation, de leur temps même, n'a pas franchi les frontières. Ainsi sont injustement méconnus les noms des peintres autrichiens : P. Troger, Altomonte, Gran qui décora la bibliothèque impériale à Vienne, Rottmayr ; en Bohême, de Brandl et de Reiner ; des sculpteurs :

Paul Strudel, fondateur de l'académie des Beaux-Arts ; Mathias Braun et les Brokoff, les maîtres de la statuaire du pont Charles à Prague. Au XVIII^e^ siècle, les fresquistes Maulbertsch et Lucas Kracker, l'auteur des plafonds du collège d'Eger en Hongrie et de la fresque de Saint-Nicolas de Prague (1760).

La tradition de J. B. Fischer von Erlach fut entretenue, mais apaisée par son fils Joseph Emmanuel qui acheva à la Hofburg l'aile de la chancellerie d'Empire (1730), la bibliothèque, la salle du manège d'hiver (autour de 1735) dont les façades n'ont plus de décoration sculpturale. Le goût de la simplicité harmonieuse s'affirme avec Nicolas Paccassi, que Marie-Thérèse charge de construire Schönbrunn et le château de Prague. C'est enfin le style français qu'introduit Jadot dans les nouveaux bâtiments de l'université. Le changement est sensible aussi dans la décoration qui adopte les asymétries et les arabesques de la rocaille, dans la sculpture qui s'éloigne des modèles romains, prend une manière moins pathétique mais aussi recherchée. Enfin, l'offensive de la philosophie des Lumières, rationnelle et moins imaginative, s'attaque aux valeurs religieuses et sensibles qui avaient inspiré le baroque danubien.

Un autre domaine du baroque, original lui aussi, s'étend des Alpes au Danube et passe jusqu'au Main. Dans cette région, les abbayes et les monastères, auxquels les revenus fonciers assurent une assez longue période de prospérité matérielle, furent reconstruits alors sur l'initiative de supérieurs originaires du pays même, la plupart hommes très cultivés. Autour du lac de Constance, petite Méditerranée alpine, le mode de construction du Vorarlberg (église à contreforts intérieurs ou *Wandpfeiler*), la technique des stucateurs de Wessobrunn (actuelle Bavière) sont adoptés par les architectes des grandes abbatiales de Suisse (Einsiedeln) ou

d'Empire (Ottobeuren, 1748-1766, par J. M. Fischer). Moins par les techniques, et plutôt par le caractère, l'esprit général et la décoration fleurie, ce baroque d'entre Alpe et Danube se distingue de celui de Rome et des pays danubiens : même dans la monumentalité, quelque chose de plus familier, de moins triomphal ou pathétique, un climat d'allégresse et de douceur. Dans la décoration, une joliesse et un perpétuel sourire qui le rapprochent du goût délicat du rococo.

Les charmantes églises du pèlerinage, à Steinhausen et à la Wies, par D. Zimmermann, à Birnau par Pierre Thumb, harmonieuses, fleuries, ornées de guirlandes blanches qu'on croirait en porcelaine, prouvent que le rococo, toujours réputé mondain et frivole, peut convenir à un art religieux et répondre à la dévotion confiante d'un monde surtout rural.

À Munich, toutes les étapes du style avaient été représentées depuis le maniérisme (le noble baroque des théatins de Munich, par J. Barello et Zuccali, à partir de 1663). La cour adopta, au XVIII^e^ siècle, les influences françaises contemporaines (pavillon d'Amalienburg, par Cuvilliés), tandis que les frères Asam demeuraient des baroques et faisaient de leurs églises de petits théâtres où les statues paraissaient jouer un drame religieux (l'*Assomption* de Rohr ou le *Saint Georges* de Weltenburg). Rarement, le caractère d'illusionnisme qu'on prête au baroque a connu de plus aimables réussites.

Église du monastère d'Aldersbach, C. D. et E. Q. Asam. *Cosmas Damian et Egid Quirin Asam, Église du monastère d'Aldersbach (Bavière), 1720.*

• France

Copyrighted material

Quand on pense à cet aspect de théâtre populaire et religieux qu'a pris en effet le baroque dans diverses sociétés régionales, on se trouve conduit en France au problème qu'y pose la décoration des églises par des retables aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Il fait mieux comprendre l'impossibilité de tout ramener au seul classicisme, car si celui-ci satisfait les doctes et l'élite sociale, le baroque se prête davantage à une imagerie familière pour toucher des milieux simples et leur transmettre, par une figuration à la fois accessible et merveilleuse, l'enseignement de l'Église et la rassurante présence des saints protecteurs. Les constructeurs de retables ne furent pas imperméables à tous les aspects du classicisme. Mais des écoles régionales ont existé, et la manière dont, sur les autels, elles ont placé de petits édifices à la décoration fouillée et généreuse, avec des statues peintes ou des tableaux représentant des scènes de l'Évangile et la vie des saints, les rattache tout naturellement au courant baroque.

Aux extrémités du royaume, les tendances artistiques, indifférentes aux frontières, répondant davantage à une large mentalité régionale, révèlent des influences venues de pays étrangers : l'espagnole dans le Sud-Ouest, l'italienne en Provence, la flamande en Franche-Comté. Ou bien encore on peut reconnaître la persistance de l'art régional de la fin du Moyen Âge, ou la longévité de formules ailleurs abandonnées (un certain maniérisme s'est prolongé dans les retables encore au temps de Louis XIV).

Par la province et la campagne, la France a participé, plus qu'on ne l'a cru, au mouvement baroque. À l'opposé, le prestige immense que Louis XIV, aimé ou haï, a exercé sur toute l'Europe, la réputation et l'exemple du classicisme français, la renommée de Versailles et des ateliers parisiens n'ont pas été étrangers à la

formation d'un style de cour international, où se fondent caractères classiques et caractères baroques.

Alors que le baroque domine assurément l'architecture religieuse, répondant mieux que tout autre aux dispositions du catholicisme post-tridentin rituel et spectaculaire, l'imposante ordonnance et la majesté du classicisme français conviennent davantage à l'architecture civile, mais sans que les exemples du Bernin et de Guarini puissent être jamais méconnus ni oubliés : tels, au XVIII^{e} siècle, les palais de Stockholm (Tessin le Jeune) de Copenhague ou de Potsdam. À Dresde, l'architecte Daniel Pöppelmann crée une œuvre unique en Europe : des galeries à arcades et les pavillons du Zwinger autour d'une cour, destinée aux fêtes et spectacles (1711-1728). Or, si l'invention atteste la puissante personnalité de l'artiste, elle ne s'est déployée qu'après une longue familiarité avec ce qui existait à Paris et à Vienne. À Turin, l'architecte Juvara entreprit, non loin des églises de Guarini, la reconstruction du palais Madame : un seul pavillon fut achevé, qu'on pourrait croire détaché de la façade de Versailles. Il fut appelé à Madrid par Philippe V pour la reconstruction du palais royal incendié, et présenta les plans de l'actuel Palacio de Oriente, réalisé après lui par son élève Sachetti.

Zwinger, D. Pöppelmann et B. Permoser. *Daniel Pöppelmann et Balthasar Permoser, Zwinger, Dresde, 1711-1722.*

- **Allemagne**

Copyrighted material

En Allemagne, les évêques de Würzburg demandent à l'ingénieur Balthazar Neumann (1687-1753) la Résidence, vaste et magnifique palais où les influences de Versailles rejoignent celles du style autrichien : les projets ont successivement reçu les conseils de Robert de Cotte et de Boffrand (1723) et ceux de Hildebrandt (1736). Enfin, pour peindre le plafond de l'escalier et décorer la salle impériale, Tiepolo lui-même vint de Venise en 1753. Le résultat de cette synthèse fait approcher du rococo le style des églises de B. Neumann à Vierzehnheiligen et à Neresheim. Il peut être caractérisé, non pas par le seul décor : cartouches asymétriques, dessin chantourné des chapiteaux, alliance des surfaces nues et des colonnes et pilastres en stuc teintés de couleurs tendres, mais par une nouvelle et ingénieuse fragmentation de l'espace. Avec les arcs légers qui relient les piliers aux murs droits de l'édifice et à la voûte, l'ensemble apparaît comme un jeu de galeries et de passages.

• Pologne et Rnssie

Au-delà de l'Europe centrale, la Pologne catholique et la Russie orthodoxe (y compris I'Ukraine) présentent un autre domaine du baroque. On a parlé d'un monde slave du baroque : mais comme il n'a pas d'unité, il vaudrait mieux parler d'un baroque des expériences slaves. Ces pays d'aristocratie seigneuriale, d'Église et de paysannerie réunissaient les conditions sociologiques Ies plus favorables à un essor du baroque. Mais on doit établir des distinctions selon les périodes : l'Italie et les pays danubiens associent leurs influences à Cracovie pour les églises à frontons et colonnes, fidèles au goût de la Contre-Réforme, tandis que l'ensemble de pavillons et d'arcades qui forme l'original château de Vilanow (Locci, 1681 ; Spazzio et Fontano, 1723-1735) est une œuvre plus résolument italienne. En Russie, à la fin du XVII^{e} siècle, on a appelé baroque Naryschkine une catégorie d'églises dont les

tours mouvementées, jaillissant d'un quadrilobe, sont décorées de loges et de colonnes torses jusqu'à la coupole en bulbe qui les termine. La plus célèbre est celle de Fili (1693). Leur style éblouissant et mouvementé n'a rien à faire avec la tradition des anciennes églises russes à bulbes multiples ou à toiture en forme de tentes, ni non plus avec les influences italiennes qu'on croit voir dans Ia rotonde de l'église de la Nouvelle-Jérusalem, près de Moscou. Mais le baroque Naryschkine, qu'a pu préparer l'infiltration de beaucoup d'éléments décoratifs (colonnes torses, frontons brisés, vases) venus à travers la Pologne, porte la marque indiscutable du génie russe et révèle assez curieusement des affinités profondes de sensibilité entre la religion orthodoxe et Ia religion latine qui s'anathématisaient alors. On ne peut pas dire la même chose du baroque de Rastrelli, l'architecte italien qui a édifié à Saint-Pétersbourg, au milieu du XVIIIe siècle, le palais d'Hiver et le monastère Smolny, belles œuvres qu'il faut rattacher au baroque international. Il est donc important d'observer que la Russie a occidentalisé son décor à travers plusieurs étapes d'art baroque.

• Angleterre

Est-il juste, après ce survol du baroque à travers l'Europe, d'admettre qu'il y eut cependant des zones de résistance au baroque ? De l'Angleterre, on a pu dire, et sans déformer la vérité, qu'à la fois elle avait accueilli des œuvres baroques, mais que son génie particulier, protestant et puritain, répugnait aux outrances baroques. En effet, on n'y trouve point de baroque exubérant, comme dans les pays slaves et, à travers tout le XVIIIe siècle, le souvenir d'Inigo Jones, disciple convaincu de Palladio, s'est maintenu dans la tradition architecturale. Mais l'Angleterre a possédé, en la personne de C. Wren (1632-1723), I'un des plus

grands architectes du temps, excellent mathématicien, doué d'un génie inventif, et connaisseur des œuvres du continent. Il visita Paris en 1665 et y eut même une entrevue avec le Bernin. En outre, l'incendie de Londres, en 1666, fut suivi de nombreuses constructions d'églises, et l'achèvement de la cathédrale Saint Paul fut associé aux réussites de l'Angleterre, durant la seconde moitié du XVIII^{e} siècle. Saint Paul appartient au baroque par son allure générale, la majestueuse association du dôme et des tours surmontant le portique à colonnes, comme par l'agencement intérieur de l'espace, ou par les façades du transept qui rappellent celles des églises romaines, ou encore par les procédés d'illusion qui, à plusieurs reprises, assurent les raccords. Les clochers d'églises construites par Wren sont, à cause de leur variété et de leur élégance ingénieuse, apparentés aux flèches de Borromini, et l'intérieur de Saint Stephen Walbrook semble une variation très personnelle sur des thèmes de Guarini et de Palladio.

Les grandes compositions de Wren et de ses disciples (l'hôpital militaire de Greenwich, Blenheim de Vanbrugh) s'imposent à l'admiration par le sens de I'espace, l'art de fournir aux masses architecturaIes un environnement d'air, d'arbres et d'eau qui les associe à la nature, de les joindre entre elles par un dynamisme intérieur. Chez ces grands maîtres, ou chez leurs contemporains Hawksmoor ou Gibbs, l'attrait pour la monumentalité, la volonté d'ostentation jusqu'à quelque chose de théâtral, l'indépendance résoIue à l'égard des règles, Ia hardiesse d'invention révèlent des tendances baroques. Mais il est vrai que les conditions de l'Angleterre ne la prédisposaient pas à une expérience plus prolongée et, en publiant de 1715 à 1725 les trois albums du *Vitruvius britannicus* où figurent d'ailleurs beaucoup de projets baroques, CoIin CampbeII condamnait les grands Romains et prêchait le retour à Inigo Jones et à l'art de Palladio.

4. Le baroque littéraire

• Le baroque littéraire, un concept sous dépendance

La notion de « baroque littéraire », ou de « littérature baroque », s'est constituée tardivement, sous une double dépendance.

L'impératif de la forme

L'idée provient d'un déplacement vers la littérature des hypothèses théoriques élaborées, à la fin du XIXe siècle, sur la notion de baroque appliquée aux arts d'organisation de l'espace (compositions architecturales et picturales), de figuration (peinture, sculpture) et d'ornementation (architecture d'intérieur, mobilier, ferronnerie, orfèvrerie).

La transposition des modes de construction et d'organisation de l'espace, destinés à produire des impressions ou des effets, à un secteur – la littérature – où la notion d'espace ne peut être qu'une métaphore et cède le pas à un objectif de signification, pose une première série de problèmes.

La littérature a pour matériau le langage, qui n'est pas une matière concrète, mais un système de signes ayant pour but essentiel de produire, non une forme ou une figure, mais un sens. L'objectif premier est de signifier, et secondairement, pour atteindre ce but, d'utiliser des moyens d'ordre rhétorique qui mettent les effets et les impressions au service de la signification. Tel est l'ordre traditionnel, qui a été perçu comme « naturel » et défini comme

« classique ». Le baroque ayant été considéré comme l'inverse du classique, parler de baroque en littérature a consisté à inverser les termes, en donnant priorité à la forme sur le contenu, et à placer la signification en position seconde par rapport à un objectif premier qui consiste à produire des effets et à impressionner. C'est donc d'abord dans ce sens qu'on a conçu la notion de baroque littéraire, comme utilisation de moyens destinés à produire des effets et à agir sur l'imaginaire et l'affectivité, avec une oscillation entre les deux pôles de la *venustà*, la grâce (utilisant des moyens de séduction, comme le mot d'esprit, le *concetto,* le cliquetis précieux) et de la *terribilità,* ou désir d'impressionner (par la grandeur, la pompe, l'emphase, la volonté d'en imposer, de *far stupir*, selon l'expression du Cavalier Marin). L'objectif ultime de cette démarche apparaît comme la recherche d'un « sublime », qui a pour effet de mettre sous le charme (*venustà*) ou de créer la stupéfaction (*terribilità*). Les adversaires de cette esthétique auront vite fait de transformer ce sublime en grotesque, et de taxer de mauvais goût cette recherche de l'extrême.

Un autre problème, plus général, concerne la nature du code ou de l'instrumentation littéraire. Les arts de figuration procèdent selon une voie « mimétique », en agissant directement sur le matériau qui leur est propre. Le matériau de signes sur lequel travaille la littérature suppose, dans l'acte de lecture, une transformation du mot en image mentale, qui n'est pas matérielle, mais imaginaire ou conceptuelle. Le classicisme choisit, pour s'exprimer, la voie conceptuelle dite « sémiotique ». Toujours en fonction de l'opposition établie entre les deux esthétiques, le baroque se verra attribuer une préférence pour la voie « mimétique », dans un code qui la rend pour le moins problématique. Le baroque est vu comme un « matiérisme » qui s'efforcerait, comme dans un art figuratif, de faire participer son lecteur à un univers d'images. Des figures de

style comme l'hypotypose (procédé d'expressivité réaliste), la réalisation de la métaphore, un penchant pour les deux directions qui se détournent de Ia voie intellectuelle (soit Ia recherche de l'état brut, de la sensualité, de la matérialité, soit une propension aux états extatiques ou oniriques, aux visions et aux songes) reproduiraient, à leur manière, le parti pris des extrêmes en constituant une opposition déclarée aux choix de Ia raison comme fondement de l'esthétique classique. Cette conception du baroque littéraire met celui-ci sous la dépendance des arts de représentation, dont il reproduit, dans un domaine de nature différente, les principes de fonctionnement, en se constituant par opposition systématique à la notion de classicisme.

Un art transculturel ?

La seconde dépendance vient de l'interférence entre les notions d'esthétique générale, qui ont un caractère d'internationalité, et de culture nationale, de plus en plus affirmée à partir du XVIe siècle. Le baroque a été perçu comme « l'art de la Contre-Réforme », d'origine catholique et méridionale, que l'on oppose à des cultures du Nord de l'Europe, qui lui seraient résistantes ou franchement hostiles. Cette opposition revient à prolonger, dans le domaine de l'esthétique, la fracture religieuse du XVIe siècle. La vérité est que le baroque s'établit dans le sillage de toutes les Réformes, mais qu'il choisit des points d'application différents selon les cultures. À la fin du XIXe siècle, les théoriciens allemands ont tendance à placer derrière le mot « classique » la France de Versailles et des Lumières, et derrière le mot « baroque » une esthétique qui ressemble, par beaucoup de côtés, au romantisme allemand. Les Français, qui ont été très résistants à l'idée de baroque, y ont vu longtemps une importation étrangère (italienne, ibérique, germanique) qui viendrait perturber une « clarté » classique

inhérente à la culture française. Mais pour un Espagnol, un Italien, un Autrichien, le baroque constitue un « âge d'or » de sa culture, constitutif de son identité, qu'il n'est pas question de méjuger. Les affrontements permanents entre les nations engendrent des jugements et des choix subvertis par des questions idéologiques, dans lesquelles chaque nationalisme a sa part de responsabilité. Un regard européen, panoramique et libre d'attaches géographiques, pourrait modifier complètement les perspectives dans lesquelles se sont constituées les théories du baroque. Est-on en mesure aujourd'hui de dépasser les querelles nationales ? Cette seconde dépendance de la notion de baroque, à partir du point d'origine national qui détermine un point de vue, doit en tout cas être soulevée.

Une mosaïque littéraire

La définition d'un baroque littéraire doit tenir compte de ces dépendances de fait, qui font partie de son histoire et de son statut, mais doit également respecter la spécificité du code dans lequel s'insère la littérature. Il importe de maintenir le rapport avec les arts de représentation, la musique, l'idéologie, l'ensemble de la culture, l'ordre politique et social, en faisant du baroque littéraire un mode de manifestation particulier d'un état de civilisation. L'analyse des moyens, elle, ne saurait procéder à des analogies simplistes : parler de l'architecture d'un texte, du recourbement de la phrase, des modes d'expression ouverts ou fermés sont des métaphores spatiales transposées qui requièrent une explication. En ce sens, la sémiologie, qui a pris le relais des études d'histoire des arts dans la construction du concept de baroque, a été d'un précieux secours pour maintenir la particularité du fait littéraire. Mais la différenciation ne saurait être une indépendance : isoler le fait littéraire de son contexte est une aberration.

En ce qui concerne le second point, on ne peut se contenter aujourd'hui de perspectives strictement nationales : on a défini un « âge baroque » spécifiquement français, qui recouvrirait la première moitié du XVIIe siècle. Mais en Autriche, en Bavière, au Portugal, le baroque est à son apogée au XVIIIe siècle. Pour certains musicologues, la musique baroque commence avec Bach et s'achève avec Mozart. Le roman picaresque naît dans l'Espagne du XVIe siècle, passe en France et en Allemagne au XVIIe siècle, en France encore, puis en Angleterre dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Shakespeare, un auteur purement anglais et inexportable, devient un génie européen à la fin du XVIIIe siècle, et inspire le théâtre de toutes les nations. La périodisation de la littérature baroque doit tenir compte de ces disparités et s'ouvrir au plus large éventail possible. Il convient également de prendre en considération le réseau des influences, le temps qu'elles mettent pour se manifester d'un pays à un autre, s'implanter ou créer des réactions. L'âge de la littérature baroque européenne, au sens le plus large, comprenant ce que les Français préfèrent appeler les siècles « classiques », de 1580 à 1790 environ, ne constitue pas une ère monolithique : il conviendra d'y distinguer des différences selon les temps et les régions. La littérature baroque européenne est, comme l'Europe, une mosaïque : une vision restrictive fait perdre les lignes générales d'orientation et de composition ; une vision globale fait perdre de vue les particularités de la facture, faite d'un amoncellement de pièces détachables.

• L'élaboration du concept : approcbe formelle et approche historique

Le mot « baroque » a eu sa période préhistorique : utilisé comme terme technique de joaillerie, d'origine portugaise, il a dérivé, dans

certains pays, notamment en France, dans le sens de l'irrégularité, de l'insolite ou du barbarisme. Il n'en a pas été de même dans d'autres pays, notamment en AIIemagne ou en Espagne, où le terme a défini l'art d'une période historique, sans jugement de valeur. Pourtant, les premiers analystes du baroque, comme Jacob Burckhardt (1818-1897), y ont vu une forme de dégénérescence de Ia Renaissance. Cette conception flattait les pays où le baroque était perçu comme invasion étrangère : Ia théorie des siècles d'or, idée ancienne réactualisée par Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV*, voit entre ces deux sommets que sont le siècle des Médicis et celui du Roi-Soleil, un creux de civilisation qu'aucune langue ne trouve utiIe de nommer. Cette image en creux est renforcée au xx^{e} siècIe par tous les tenants du classicisme, et par des auteurs qui réagissent idéologiquement, ou associent le baroque à des périodes de déclin qui valent pour un pays ou une région, mais ne sont pas généralisables à l'ensemble de l'Europe : ce fut le cas pour Benedetto Croce (1866-1952). Il s'agissait en fait d'une double confusion, élucidée ultérieurement : confusion entre le baroque et le maniérisme post-renaissant, et mauvaise interprétation du maniérisme lui-même, qui est seulement la période postmoderne de cette modernité appelée la Renaissance. Le baroque est tout le contraire d'une dégénérescence : il est profondément dynamisé par une volonté de régénération, qui s'établit dans le sillage de la reprise en main générale des communautés sociales, politiques et idéologiques, par les états et les églises, sur des bases renouvelées qui mettent en avant les principes d'unité et d'autorité. Il procède d'autre part de ce qu'on peut appeler Ia conscience de Ia fracture ou de l'écart entre le souhaitable et l'existant, qui aboutit à la constitution d'un univers duel à tous les niveaux de perception.

La première tentative de mise en situation du baroque, dans Ies arts qui concernent l'organisation et le rendu de l'espace, peut être

attribuée à Heinrich Wölfflin (1864-1945). L'analyste procède, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* à l'établissement d'une série d'antithèses qui confrontent deux types d'esthétique. L'esthétique dite classique se caractériserait par la linéarité, le découpage de l'espace en plans séparés, la circonscription des formes et la prévalence du dessin. L'esthétique dite baroque privilégie la continuité, la matière colorée, le dynamisme des formes plus que l'harmonisation des lignes. Le classique a pour objectif une utopie de la perfection formelle, obtenue par la fermeture à l'extérieur et l'harmonisation interne des parties au tout : ce serait un espace qui renvoie à une image traditionnelle du cosmos, centré, fermé, un. Le baroque ne fait qu'indiquer des directions, créant un champ de forces ouvert et conflictuel, où tout est énergétique et in-défini, il-limité, in-terminable. Le classique a le culte de l'unité, qui est pour lui préalable et impose ses règles. Le baroque vit dans la diversité et la luxuriance, et oppose à l'unité indivisible des classiques une « unité multiple » par mise en résonance d'affinités. La quatrième opposition concerne les rapports de l'ombre et de la lumière : le classique éprouve une fascination pour un absolu de clarté, tandis que le baroque privilégie les contrastes en faisant ressortir la lumière d'une ombre qui a sa propre consistance.

Ces catégories, prises en elles-mêmes, ont une cohérence et une pertinence évidentes. Elles autorisent également une transposition dans le domaine littéraire. Analyse et synthèse, forme et force, fermeture et ouverture, multiplicité et unité, clarté et obscurité ont un sens dans le maniement littéraire du langage. Les tentatives d'étroite application qui en ont été faites, notamment dans des travaux universitaires américains, entraînent pourtant une certaine déception : mais les raisons en paraissent autres (systématisation mécanique, absence de prise en compte de la totalité de l'œuvre, qui ne se laisse mettre en catégorie que partiellement et

artificiellement). C'est du côté de la spéculation esthétique générale que ces principes ont apporté la preuve de leur fécondité hors de leur domaine propre : Eugenio d'Ors (1882-1954) établit cIassique et baroque comme des constantes de civilisation, en y incluant des apports freudiens, et en établissant entre les deux catégories non une relation d'opposition, mais une oscillation qui les rend convertibles.

Les études effectuées par MarceI Raymond sont allées dans le sens d'une distinction entre le baroque et le maniérisme, et de l'établissement d'une thématique mise en rapport avec les caractéristiques formelles d'écriture. Parallèlement V. L. Tapié formulait les caractéristiques d'un baroque historique. Le Iivre fondamental de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon* (1954), et l'*Anthologie de la poésie baroque*, qui a suivi, marquent l'apogée d'une période d'investigation, caractérisée par l'exploitation des catégories mises en place par les historiens de l'art et aménagées en fonction du mode spécifique d'expression de la littérature. Jean Rousset centre son étude autour de deux thèmes, le mouvement et l'apparence, comme marques distinctives de sensibilité. Le baroque est au centre d'un compIexe dans lequel l'impossibiIité d'atteindre à I'être est compensée par une immersion dans la fluidité de l'existence, où tout s'écoule et se métamorphose, et par les illusions spectaculaires de l'apparence, qui font de la vie une scène de théâtre.

Jean Rousset reviendra sur les bases à partir desquelles s'est constituée son étude, en particulier dans *L'Intérieur et l'extérieur* (1968). Ainsi s'amorce une récession dans l'utilisation de perspectives générales concernant Ie concept de baroque. Le livre de Pierre Charpentrat, *Le Mirage baroque* (1967), exprime un scepticisme ironique sur les vues synthétiques. La critique s'oriente vers des « micro-lectures », qui serrent de très près les textes, pour

en faire ressortir des principes de fonctionnement, sans prétention à l'universalisation des principes. Cette critique prend le relais des méthodes éIaborées en Iinguistique (Chomsky) et en informatique, et des modes d'investigation historique à partir du fait révélateur (Le Roy-Ladurie). L'investigation de Gérard Genette sur quelques documents de littérature baroque (*Figures I et II*, 1966 et 1969) prend appui sur I'approche technique pour Ia dépasser par une intégration dans une théorie générale de la production littéraire. Les thèmes de la fluidité et les détours du récit ne peuvent occulter une armature forte, et permettent de déceler « dans le vertige un principe de cohérence ».

L'évolution historique de l'approche critique recouvre une logique : dans un premier temps, la critique littéraire se place sous la dépendance des principes énoncés par les historiens de l'art, et pose le baroque littéraire comme antithèse du classicisme. Dans une perspective d'histoire de la Iittérature française, le baroque apparaît comme un principe d'opposition à l'irrésistible montée d'un classicisme. Dans les pays où le baroque s'épanouit librement, c'est le classicisme, issu de France et se répandant en Europe au cours du XVIII^{e} siècle, qui sert de frein a ses débordements natureIs. Dans un deuxième temps, qui est celui de I'affirmation d'une spécificité de la production littéraire, définissant la « littérarité », une approche technicieune approfondie permet de définir l'identité d'une œuvre par son organisation interne, ce qui brouille les pistes entre les antithèses abstraitement établies et Ie caractère exclusif des termes « baroque-classique ». Actuellement se prépare une troisième phase, dans laquelle les études comparatistes, et l'adoption d'une perspective européenne devraient permettre de retrouver une forme de globalité.

Cette perspective amène à revenir sur la nature des relations entre baroque et classique. Le lien d'opposition révèle ses insuffisances et son caractère abstrait. On constate, par confrontation des structures internes d'œuvres arbitrairement classées suivant cette catégorisation, qu'il y a bien plus souvent indécision, ambiguïté ou superposition. Les deux notions sont étroitement imbriquées : la période du premier baroque français est appelée aussi « préclassique » ; l'épanouissement du baroque allemand, qui correspond à la première moitié du XVIIIe siècle, coïncide avec une période appelée en France la naissance des « Lumières » et en Angleterre *The Age of Reason*. On sera par là amené à distinguer un « âge baroque » qui se développe en Europe sur deux siècles, et à l'intérieur de cette période un « baroquisme » et un « classicisme » formels, dont les caractéristiques sont bien définies, mais abstraites, et qui dans l'histoire concrète interfèrent, se superposent ou se différencient suivant un mode d'oscillations jamais pures, mais bien repérables. On distinguera deux vagues – supposant à chaque fois une intensification des caractères esthétiques – baroques (1580-1660 et 1700-1750) et deux vagues classiques, chacune mêlée de son élément contraire. Il existe bien cependant une oscillation entre deux esthétiques qui permet de distinguer des périodes de prévalence sans qu'il y ait exclusion.

• Les binômes « Renaissance-maniérisme » et « baroque-classicisme »

Pour comprendre la formation simultanée des styles baroque et classique, il convient de s'appuyer sur le complexe culturel appelé Renaissance. Ce mouvement, qui se manifeste en Italie à partir du *Trecento* (XIVe siècle), y atteint son point d'intensité maximale au XVe siècle et se prolonge jusqu'au début du XVIe. Sa diffusion

s'opère dans le reste de l'Europe à partir de la fin du XV^e^ siècle et durant tout le XVI^e^ siècle, simultanément à un autre mouvement, désormais bien identifié, appelé le maniérisme, qui émerge en Italie au cours du XV^e^ siècle. De là vient le caractère ambigu des renaissances européennes, en dehors de l'Italie, car elles véhiculent à la fois les valeurs « classiques » de la Renaissance et celles, tout à fait différentes, du maniérisme, que l'on a parfois confondu, de manière anachronique, avec le baroque.

La Renaissance est une forme de classicisme, suivant les catégories wölffliniennes. C'est la recherche d'une cohérence face à l'extension des connaissances et l'inflation du savoir. Il s'agit de rendre compte de la totalité des acquisitions en procédant par syncrétisme (entre l'hellénisme et le christianisme, entre les données de la science et de la croyance) et par harmonisation (établissement de rapports qui définissent les « divines proportions », génératrices d'équilibre et de beauté). Il s'agit d'ériger cette totalité en unité par la recherche d'une solution des conflits et d'une résolution des contradictions. Les valeurs essentielles de l'esprit sont l'harmonie et la lumière.

Le maniérisme prend appui sur ces bases, et se présente comme l'exploitation et la mise en valeur des modèles légués par la Renaissance. Mais le sentiment de venir trop tard fait délaisser à ses suiveurs et épigones (qui se présentent comme tels) les questions de contenu au profit des distorsions formelles, qui sont les bases de leur créativité. L'anamorphose, les parallèles et les antithèses (culminant dans l'oxymore), les effets additifs, accumulatifs et multiplicatifs, le géométrisme renforcé, engendrent un style tout à fait différent de celui dont ils s'inspirent (ainsi en va-t-il des pétrarquistes par rapport à Pétrarque). L'art et la littérature maniéristes se caractérisent par la parcellisation et la spécialisation

autour d'une trouvaille particulière. Il s'ensuit une perte du sens global et un repli sur la virtuosité technique et formelle qui élève l'art au-dessus de la nature. La déroute des sens peut être mise en rapport avec la crise de scepticisme qui affecte la deuxième moitié du XVI^e siècle. La rupture des bases traditionnelles d'explication du monde et de l'homme fait que tout devient objet de questionnement, représentation énigmatique. La figure du labyrinthe, complaisamment développée, est l'emblème de la relation de l'homme au monde et de l'esprit au savoir. Il reste comme moyen de salut une attitude esthétisante, qui prend souvent un aspect provocant, excentrique ou désinvolte. Le maniérisme est l'art d'une période de crise, mais on ne peut parler ici de décadence – même si les auteurs cultivent la mélancolie, la lassitude et l'anxiété – car parallèlement on assiste à une hypertrophie de la curiosité, au goût du mystère, de la revendication de vivre dangereusement, d'exploiter toutes les ressources de la liberté et du plaisir.

Le baroque prend appui sur le maniérisme et reprend à son compte l'interrogation généralisée sur les difficultés du vivre et du savoir. Mais la réutilisation de ces thèmes ne doit pas faire illusion : il n'y a point d'arrêt en cet état. Ils sont le point de départ et le tremplin d'une nouvelle construction épistémologique et morale. « N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde », dit Malherbe, mais c'est pour ajouter aussitôt : « N'espère que de Dieu ». Descartes part, avec l'hypothèse du « malin génie », du doute généralisé, mais c'est pour en déduire : « je doute, donc je pense », et de là « je pense, donc je suis ». Pascal reprend, derrière Montaigne, le thème de la misère de la raison, mais c'est pour y adjoindre aussitôt l'idée de sa grandeur et faire de ce complexe un argument démonstratif. Cette manière d'envisager l'exercice de la pensée comme activité volontariste, de conduire du questionnement à l'affirmation, met en valeur un sens unitaire et ascendant qui

s'exprime dans la volonté de puissance (comme le Tamerlan de Marlowe ou la lady Macbeth de Shakespeare), la volonté de science (comme dans *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Marlowe) et la volonté de jouissance (comme chez Don Juan), et trouve son point maximal dans la « gloire », synthèse des deux mouvements vers l'unité (se faire un nom) et vers la hauteur. Mais à la différence du classicisme renaissant, l'unité n'est pas le résultat obtenu par l'harmonisation des contraires : elle est au début, point de départ et point ultime (on peut ainsi opposer le *moi* de Montaigne, résultat d'une quête tâtonnante et indécise, labyrinthe d'auto-analyse, et le *moi* du héros cornélien, qui s'affirme d'emblée). Pour atteindre cet état de perfection unitaire, le baroque procède par sélection et par rejet, dans un univers d'ombre et de lumières contrasté, qui est le pendant littéraire du caravagisme pictural : faire ressortir la lumière de l'ombre, faire émerger des vérités dans le chaos du savoir. Certitude et résolution : c'est le contraire du maniérisme, exploitant dans le doute les vertus des contradictoires. Par ces qualités, son aspiration à l'unité et à l'absolu, le baroque peut apparaître comme une forme de classicisme. Mais il s'agit d'aspiration : en ce sens le baroque fonde une dynamique ouverte, en mouvement, tendue vers une fin qui n'est pas acquise, et qu'il met toute sa force à réaliser.

Pour réaliser ce dessein, deux moyens sont à sa disposition : la force et la séduction. Le choix de ces moyens nous ramène aux caractéristiques formelles du baroque : *venustà* et *terribilità*. D'un côté, il y aura l'art de plaire, par l'exhibition de formes et de paroles aimables, par l'excitation du désir, et les voies contournées de la séduction (c'est la voie de Don Juan). Mais il s'agit là de moyens mis au service de l'esprit de conquête. D'un autre côté, il y aura l'art d'en imposer (depuis le vers célèbre d'Auguste dans *Cinna* : « je suis maître de moi comme de l'univers », jusqu'au mot de Louis XIV : « l'État, c'est moi »). Il s'agit là de justes déductions

d'une conquête effectuée, qui réalisent, sous forme conclusive, les grands rêves de pouvoir des paranoïaques du théâtre élisabéthain. En ce sens, baroque et classique se rejoignent : la grandeur du Roi-Soleil est le résultat de fait du rêve de grandeur du héros baroque, l'unité du royaume est le résultat de l'effort vers l'unité des grands ministres baroques, le triomphe classique de la raison est le résultat de l'itinéraire volontariste tracé par Descartes. Le classicisme d'État et d'Église, celui des institutions, est une forme de baroque qui trouve son identité dans l'apparat, sa règle d'action dans la gloire, et son couronnement dans les fêtes. C'est un opéra fabuleux et réel.

Il existe toutefois une autre forme de classicisme : Colbert face à Louis XIV, les jansénistes face à l'éloquence de chaire, les milieux bourgeois, rétifs à la dépense, face aux milieux de Cour. Dans l'Europe du XVII^{e} siècle, cet esprit se manifeste en deux régions : la Hollande, et l'Angleterre, qui surprennent la plupart des voyageurs par leurs préoccupations terre à terre. C'est là que se constitueront deux formes de « classicisme », l'un conduisant à l'épanouissement de la peinture hollandaise, l'autre à l'établissement de régimes politiques régulés par le partage des pouvoirs. La sobriété engendre la modération, la recherche d'un équilibre entre le désir et sa satisfaction, celui qui caractériserait les milieux bourgeois mis en scène par Molière, si un maniaque, qui plus est doté de pouvoir sur sa famille, ne venait perturber cet ordre dans presque chacune de ses comédies : la monomanie du héros comique (qui pourrait tout aussi bien être tragique, parce qu'il est tyrannique) représente un principe unitaire et autoritaire, une parodie de régime baroque sous un maître dévoyé, au milieu d'un microcosme où se manifeste un idéal d'équilibre entre la jeunesse et l'expérience, la passion et la raison, exprimé par les raisonneurs et donneurs de conseils d'une manière qui peut être sérieuse ou parodique. En Angleterre, après les tentatives infructueuses des Stuarts et de Cromwell pour fonder le

régime sur les principes d'unité et d'autorité, on assiste, après 1688, à la mise en place d'un ordre garanti par le jeu des pouvoirs intermédiaires et de la classe marchande et industrielle qui revendique ses droits de gestion. Cette évolution politique se transcrit par l'entrée d'un certain libéralisme critique, que représente assez bien l'esprit du *Spectator* d'Addison et Steele, accompagné d'une confiance dans le progrès. Ce modèle, loué par les intellectuels français, alimente l'esprit philosophique (les *Lettres philosophiques* de Voltaire en sont un des multiples témoignages), mais l'ordre politique, dans le royaume de France, reste tributaire du schéma baroque unitaire et autoritaire. Dans les pays du centre et de l'est de l'Europe, se mettent en place des régimes dits de « despotisme éclairé », qui reprennent les méthodes de gestion baroque au service de réformes qui ne remettent pas en cause les fondements du pouvoir. C'est dire que le complexe « baroque-classique » perdure tout au long de cette période.

En définitive, le baroque qui caractérise ces deux siècles de civilisation se définit par deux figures complémentaires. La première est constituée par le principe unitaire, qui engendre un mode de pensée qui fait de l'unité le centre et le sommet de toute organisation. Affirmation d'autorité, affirmation d'une hiérarchie, organisation pyramidale autour d'un sommet ou d'un point de convergence caractérisent aussi bien l'institution politique que l'esthétique littéraire. Parallèlement, s'inscrit en creux dans cette figuration un autre principe, celui de la dualité, de la rupture ou de la faille : cet univers organisé est un univers fermé, circonscrit par des limites hors desquelles on bascule dans un ordre autre. Si on appelle classique l'ordre unitaire, le baroque est tout ce qui n'entre pas dans cet ordre ou le contredit (c'est la conception traditionnelle du baroque). Mais le baroque est aussi porteur des mêmes principes, avec cette différence qu'il les conduit à leur terme absolu : dans ce

cas, le classicisme apparaît comme un effort de rééquilibrage, fondé sur la modération, le juste milieu, la relativisation des absolus. Mais en aucun cas les termes ne sont séparables puisque l'un prend appui sur l'autre pour s'établir une fonction au sein d'un système de dualité. La principale illustration de ce principe est le mythe de Don Juan, qui naît, s'établit et se diversifie au cours de cette époque, du *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina au *Don Giovanni* de Da Ponte et Mozart. Don Juan vit dans le siècle, est soumis à toutes les tentations de la multiplicité, de l'accumulation, de la diversification, du changement et de la métamorphose dans ses amours et ses travestissements ; c'est l'homme de l'apparence, et déjà se manifeste une faille entre son comportement de façade et sa personnalité authentique. Don Juan est en même temps assoiffé d'absolu. Il exige que Dieu se manifeste à lui, de manière visible, et n'a d'autre interlocuteur valable que le Ciel : aspiration par excellence à l'Un chez un être déchiré, qui réagit par l'éparpillement de ses désirs et de ses apparences, et une attitude de provocation par impossibilité d'atteindre à l'unité.

• Esquisse d'une chronologie de la littérature européenne à l'âge baroque

On distingue généralement, à l'intérieur de l'« âge baroque » européen une double oscillation qui détermine quatre phases essentielles. Cette périodisation ne coïncide pas avec les divisions traditionnellement effectuées dans les histoires de la littérature française : un « âge baroque » restreint (1610-1660), antérieurement appelé « préclassicisme », y précède le règne de Louis XIV, auquel correspond le « classicisme », suivi du « siècle des Lumières », qui comporte en sa fin des indices de « préromantisme ». Dans une perspective européenne, le cas de la France est pris dans un ensemble qui amène à revoir ces contours.

Une première vague baroque se constitue en deux temps. Dans un premier temps, on assiste à l'épanouissement de quatre genres : la poésie, sous une forme épique ou lyrique (le Tasse, d'Aubigné, Malherbe, Régnier, Góngora, John Donne) ; le roman, sous sa forme d'itinéraire sentimental compliqué (*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé), d'aventures hasardeuses (comme celles du *pícaro Guzmán d'Alfarache* de Mateo Alemán), culminant dans cette somme qu'est le *Don Quichotte* de Cervantès, où les thèmes baroques du mouvement et de l'illusion atteignent leur plus intense illustration ; le théâtre, avec l'incroyable floraison des auteurs élisabéthains (Marlowe, Chapman, Webster, Ben Jonson, Tourneur) et l'œuvre de Shakespeare, qui passe du maniérisme de ses débuts à l'esthétique de la *terribilità* à l'anglaise dans sa période noire, illustration d'un baroque au nocturnisme clair (comme dans *Le Songe d'une nuit d'été*) ou ténébreux (comme dans *Macbeth*) ; enfin les écrits moraux ou spirituels (Charron, saint François de Sales). Cette première période atteint son sommet vers 1610. Une deuxième période voit son apogée autour des années 1630 : on assiste à une extension considérable du genre dramatique, particulièrement en Espagne (Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón), mais aussi en France (Corneille, Rotrou), en Hollande (Vondel) et en Angleterre (John Ford) ; le genre romanesque se distribue en « roman précieux » à la française, dans le sillage de *L'Astrée*, ou en roman picaresque ou burlesque (Quevedo, Sorel, Scarron) ; l'essai philosophique, théologique, politique, scientifique connaît un essor lié au développement de la méthode et de la science (Campanella, Descartes, Galilée, Francis Bacon, Hobbes, Grotius, Comenius, Pascal), du mysticisme ésotérique (Jakob Böhme, Valentin André) ou de la rhétorique caractéristique de la péninsule ibérique (Gracián, Vieira) ; la poésie lyrique a pour représentants les « baroques »

français (Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan L'Hermite) ou italiens (Marino).

On assiste ensuite (entre 1660 et 1690 environ) à un infléchissement du baroque vers une double normalisation : c'est d'abord que l'activité esthétique est prise en charge par des institutions, et se met sous la dépendance des principes qui président à l'organisation politique. Ainsi se renforce une littérature de Cour et même une littérature d'État, avec des genres spécifiques (opéras, ballets, pièces à machines, poésie de circonstance, historiographie officielle). En second lieu, un idéal fondé sur l'économie des moyens et une répulsion pour les extrêmes, y compris l'extraversion, favorise l'investigation de l'intériorité, de l'intimité, et d'une morale de l'équilibre. C'est dans cette double perspective qu'il faut comprendre l'épanouissement de ce « baroque à la française », doublement régulé par la conformation politique et la réaction bourgeoise vers l'austérité et l'économie des dépenses. Cette classicisation s'exporte en Angleterre, où l'influence française se fait encore sentir après le départ de Jacques II (1688), et dans l'ensemble de l'Europe qui est d'autant plus sensible à cet héritage que la langue française va devenir langue de communication entre personnes cultivées.

Une deuxième vague baroque recouvre la première moitié du XVIII^{e} siècle. Elle se manifeste plus particulièrement dans le domaine musical (Buxtehude, Pachelbel, Vivaldi, Rameau, Bach, Haendel, Telemann), et dans les arts plastiques. On lui donne quelquefois le nom de « rococo », encore que cette appellation s'applique surtout, en France, aux arts ornementaux. On peut la définir, littérairement, par la remontée, parallèlement à une rationalité et à un esprit critique renforcé, de l'imaginaire et de l'affectivité. L'imaginaire se manifeste par l'emploi de la fiction, dans le conte (Perrault,

M^me^ d'Aulnoy) ou le voyage imaginaire pouvant prendre un caractère symbolique (Swift, Defoe, Voltaire) ou encore le roman libertin. L'affectivité s'exprime à travers le « roman de compassion », qui prend pour héros principal une victime (Richardson, abbé Prévost). Le théâtre de Marivaux correspond à l'illustration d'un rococo littéraire français, caractérisé par la subtilité psychologique et une fantaisie légère, venue du théâtre italien. La principale qualité requise est l'« esprit », nouvelle forme du « concettisme » appliqué à l'art de converser et d'écrire.

La deuxième moitié du siècle constitue une exacerbation simultanée des deux tendances du complexe « baroque-classique ». C'est d'un côté le « néo-classicisme » (très sensible dans les arts) : retour à l'esthétique gréco-latine (Delille, André Chénier) ; raidissement de la pensée sous forme de systèmes (Helvétius, d'Holbach), de catalogues raisonnés (*Encyclopédie*, dictionnaires) ou d'une froideur affectée (Choderlos de Laclos). Parallèlement on assiste à une inflation des tendances rococo, que l'on peut qualifier, par cette amplification même, de « néo-baroques » : la compassion devient larmoyante ; l'imaginaire prend appui sur des mythologies exotiques (influences nordiques, orientales et extrême-orientales). Ce complexe « baroque-classique » s'exprime de manière exemplaire, par son côté lumineux, à travers les opéras de Mozart, et par son côté ténébreux, à travers l'œuvre de Sade.

Claude-Gilbert DUBOIS

5. La musique baroque

Ce n'est pas sans quelque réticence que la musicologie française a accepté l'usage du qualificatif *baroque* pour désigner une époque musicale, celle qui s'étend entre la Renaissance et le romantisme.

On ne parla longtemps que d'art classique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Si complexe soit-elle, l'évolution des styles qui commence à l'extrême fin du XVI^e^ siècle (Monteverdi) et se termine au milieu du XVIII^e^ (mort de Jean-Sébastien Bach), obéit pourtant à une unité. C'est ce que tente de signifier le concept de baroque musical, qui offre l'avantage de mieux distinguer, et donc de mieux appréhender, le phénomène artistique. Mozart, Haydn et Gluck ne sont plus rangés dans le même « classicisme » que Haendel, Couperin et Bach.

Un minimum de consensus s'avère indispensable pour que la communication s'établisse entre les chercheurs. Certes, les étiquettes sont loin de tout dire, et la richesse singulière des œuvres et des compositeurs fait éclater, à bon droit, les carcans trop durcis. Mais, à la suite de Manfred Bukofzer et de Friedrich Blume notamment, on s'accordera à analyser les particularités stylistiques majeures de ces cent cinquante années de vie musicale ouest-européenne, en distinguant trois périodes : le premier baroque, le baroque médian, le dernier baroque. Une étude plus approfondie nécessiterait une analyse des spécificités nationales de ces traits communs. Monteverdi n'est pas Lully, Purcell se distingue de François Couperin, Delalande ne sonne pas comme Vivaldi.

• La uaissance d'un style

C'est par opposition à l'écriture musicale de la Renaissance que naît progressivement la manière baroque. Dès 1922, Hans Joachim Moser a parlé d'un premier baroque (*Geschichte der deutschen Musik*, lI) ; peu après, en 1928, Ernst Bücken publiait sa *Musik des Barocks*. Mais c'est Curt Sachs qui semble avoir appliqué ce terme de baroque à notre sujet. D'après Manfred Bukofzer, un des meilleurs historiens de ce style, on peut mettre en évidence quelques

traits permettant de définir la nouvelle recherche par rapport à la façon traditionnelle d'écrire la musique. La Renaissance a prôné une pratique valable pour un style, quelle que soit la destination de l'œuvre musicale ; le baroque propose trois pratiques – musique d'église, musique de chambre, musique de théâtre – selon deux styles : le style ancien (celui de la Renaissance précisément) ou *stile antico* et le style nouveau (*stile moderno*). Alors que les grands compositeurs franco-flamands, depuis Guillaume Dufay jusqu'à Palestrina et Roland de Lassus, respectaient l'équivalence des voix dans la structure polyphonique, ce qui entraînait l'absence de récitatif et d'air, la musique nouvelle polarise l'attention sur les parties extrêmes – soprano et basse ; l'air et le récitatif apparaissent donc (même si l'un ou l'autre ne seront pas toujours confiés à la seule voix supérieure, mais chanteront occasionnellement à l'alto, au ténor, voire à la basse), et la voix grave, comme basse continue, devient le support de l'harmonie. Par opposition à des mélodies diatoniques de faible ambitus, le baroque va cultiver des mélodies chromatiques aussi bien que diatoniques de grand ambitus, avec des sauts d'intervalles parfois considérables, sinon ignorés en théorie, du moins fort peu pratiqués dans la manière de la Renaissance. Fille de la structure modale grégorienne, la musique de la Renaissance obéissait aux principes d'un contrepoint modal ; or, dès le premier baroque, l'attraction tonale va devenir le principe essentiel et ordonnateur du contrepoint. En conséquence, jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, l'harmonie se constitue à partir des intervalles mélodiques permis par la conduite des voix selon les règles du contrepoint ; le traitement des dissonances aussi ; on obtient dès lors une conception « horizontale » du discours musical. Quand les accords deviennent des entités indépendantes, c'est pris comme tels qu'ils engendrent l'harmonie et régissent le traitement de la dissonance ; on est en présence d'une conception « verticale » du

discours musical. Dans la polyphonie de la Renaissance, le débit rythmique est soumis à un tactus régulier à chacune des voix ; ainsi naît une unité de mouvement et de tempo. Avec l'art musical baroque, des rythmes très variés peuvent être simultanément proposés dans la polyphonie. Si une unité de mouvement est respectée, la déclamation libre des récitatifs se distingue radicalement des pulsations régulières, quasiment mécaniques ; les intermédiaires entre ces deux formes extrêmes sont fort nombreux. Comme il n'existe pas d'idiomes particuliers dans la musique de la Renaissance, les voix comme les instruments sont interchangeables. Dès le premier baroque, apparaissent des langages particuliers, vocaux et instrumentaux, ce qui favorise de nouveaux échanges entre voix et entre instruments comme entre voix et instruments.

• L'évolution de la musique baroque

Même s'il conviendrait de faire des distinctions suivant les pays, on peut établir la chronologie de l'évolution du baroque musical en proposant trois périodes : le premier baroque, allant de 1580 à 1630 ; le baroque médian, conduisant à peu près jusqu'à la fin du XVII^{e} siècle ; le dernier baroque enfin, se terminant en 1750, à la mort de Bach. Même si le baroque n'a pas inventé la musique à double chœur (*cori spezzati*) qu'ont cultivée Adriaan Willaert, Roland de Lassus et beaucoup de grands Vénitiens de la Renaissance, c'est bien avec les Gabrieli que s'exprime un style concertant, à l'occasion de la technique ancienne du double chœur. Le style « concertato » caractérise le premier baroque. Le premier usage du terme « concerti » est dû à Andrea et Giovanni Gabrieli en 1587. La monodie, née de la rencontre d'un cercle d'intellectuels florentins (Camerata Bardi), la basse continue, orientant vers l'ornementation improvisée et la réalisation de ce schéma (qui verra son apogée à la fin du baroque), le *tempo rubato* (c'est-à-dire varié,

non strict), un souci considérable d'exprimer affectivement le sens des paroles (madrigalisme) avec emploi de dissonances, de chromatismes – tout cela est cultivé, parfois de façon extrême, à la limite du maniérisme (pensons à Carlo Gesualdo), par les compositeurs du premier baroque, au premier rang desquels figure Claudio Monteverdi. La musique instrumentale prend son essor avec Girolamo Frescobaldi, qui fait bénéficier le clavier du registre multiple des contrastes dramatiques avec une liberté et un sens de l'expressivité considérables. Le baroque fut un créateur de formes étonnant, à commencer par l'opéra, qui apparaît à Florence, puis à Mantoue, et qui, de là, va envahir l'Europe entière. La musique sacrée, quant à elle, connaît une évolution polydirectionnelle ; cinq manières (ou styles) la caractérisent : la monodie (cantates à une voix), le « concertato » à quelques voix, le « concertato » à grand nombre de voix, le baroque « monumental » réunissant des ensembles imposants de voix et d'instruments, enfin le style ancien qui poursuit plus ou moins dans la ligne de la Renaissance, non sans rendre rigide la vision stylisée de cette époque. C'est à l'époque baroque que l'on se met à interpréter la musique « ancienne » polyphonique uniquement *a capella*, ce qui est contraire à la tradition qui régnait jusqu'alors. Palestrina devient une sorte de héros infaillible, donnant des recettes d'écriture pour « faire sacré ». Dans le déploiement du faste baroque, la messe polychorale – celle d'Orazio Benevoli aura cinquante-trois voix – rompt définitivement avec le passé de la Renaissance.

Le style *bel canto* du baroque médian italien est un apport majeur à la musique. Il réagit contre la dictature des poètes ; en France, cette réaction baroquisante est plus tardive, mais une particularité du baroque français tient au rôle prédominant qu'occupe la danse. C'est, grosso modo, à la mort de Henri lV (1610) que naît le baroque musical français. Le ballet devient une

forme qui recevra son unité d'écriture par une musique qui est à la fois à chanter et à danser. Nulle part ailleurs qu'en France le ballet n'acquerra sa puissance de signifier le drame, et cela jusqu'à Rameau.

Ère des contrastes, l'époque baroque, aussi bien en musique que dans les autres arts, « a tenté de dire un monde où tous les contraires seraient harmonieusement possibles » (Philippe Beaussant). Alors même qu'il n'est pas erroné de parler d'un équilibre supérieur atteint par le baroque de la dernière période, qui culmine avec Haendel et Bach, c'est chez ces compositeurs aussi que la tension dramatique entre les extrêmes est peut-être la plus poussée. Le contrepoint devient luxuriant et retrouve alors la puissance combinatoire, parfois surprenante, qu'il avait développée à la fin de la Renaissance. Jean-Sébastien Bach est ici inégalable. La forme du concerto de soliste, avec Corelli, Torelli, Vivaldi et leurs émules, passe d'Italie dans toute l'Europe. L'esprit de l'opéra, qu'il soit de divertissement et orienté vers la fable mythologique, ou qu'il signifie plus directement le drame des passions humaines, anime aussi bien la musique instrumentale concertante que la musique vocale sacrée. Cantates, passions, motets grands et petits (rappelons que le petit motet est confié à un soliste et le grand à des chœurs) illustrent, chacun à leur manière, la volonté d'exprimer les affects doux ou violents du cœur de l'homme baroque, et cela dans une relation particulière entre l'être et le paraître, qui n'est pas toujours dénuée d'ambiguïté. L'homme baroque est un homme du spectacle, dont le souci de maîtrise des apparences importe au plus haut point. Sur ce point, le génie de Haendel, maître de l'opéra, et celui de Bach, maître de la fugue, se rencontrent.

• Le dernier baroque et la réaction rococo

L'écriture musicale baroque est essentiellement savante. Que ce soit la plume à la main, pour construire l'édifice solide et précis d'une fugue « à la Bach », ou directement sur l'instrument lui-même, pour improviser un continuo alors qu'on ne possède qu'un chiffrage de la basse, le musicien doit toujours mettre en œuvre un acquis technique que certains ont jugé impressionnant et pas assez spontané, ni « naturel ». Une réaction s'est donc peu à peu constituée à l'apogée même du dernier baroque, dès le début du XVIII^e siècle : c'est la naissance du style rococo, qui se subdivise principalement en rococo galant et rococo sensible. Le rococo galant naît en France dès la fin du règne de Louis XIV et s'exprime tout au long de la Régence et du règne de Louis XV, même si certains compositeurs continuent – surtout en musique sacrée – de rester fidèles aux impératifs du baroque. Le rococo sensible naît en Allemagne après la mort de J.-S. Bach. Lui correspondent les courants de l'*Empfindsamkeit* et du *Sturm und Drang*.

Quelques traits caractérisent le nouveau style : l'abandon de la basse continue et de la réalisation improvisée d'un chiffrage au clavier (clavecin, orgue, clavicorde) ; cela suppose que l'amateur, qui n'a pas fait d'études d'harmonie ni de contrepoint, pourra jouer cette musique, plus simple, plus « naturelle » (par opposition à savante et « artificielle »). Telemann, par exemple, est l'un des artisans du nouveau mouvement. L'air relativement simple est préféré au contrepoint et à la polyphonie. Les sentiments s'adoucissent et la « galanterie », voire parfois la mièvrerie des « bergers et bergères », obtiennent toutes les faveurs. Moins exigeant que l'art baroque, l'art rococo se veut plus divertissant, ce qui ne veut pas dire qu'il soit plus superficiel : nombre de pages de Rameau prouveraient le contraire. Le rococo stimule l'inventivité du paramètre essentiel de la musique : la mélodie. Ce que C. Girdlestone a appelé l'écriture en mosaïque, à savoir une

profusion de motifs mélodico-rythmiques, avec éventuellement leur harmonie propre, simplement juxtaposés, jamais développés, est l'un des traits neufs de ce nouveau style. Parfois Couperin, souvent Rameau et Telemann, et, à leur suite, Gluck, puis Mozart, par-delà le rococo, se sont souvenus de cette manière. À l'unité d'affect qui ordonnait un mouvement de sonate ou une aria d'opéra ou de cantate, surtout à l'époque du dernier baroque, s'oppose la fréquente variation des sentiments, signe d'un mouvement psychologique qui se développe comme la vie elle-même et qui caractérise le style rococo. Le classicisme viennois en profitera directement. La théorie baroque des passions, qui tendait à faire se correspondre telle tonalité et tel sentiment, est donc abandonnée. Le rococo musical préfigure par là même ce qui ne s'accomplira plus parfaitement qu'à l'époque romantique, au siècle suivant.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

L'art baroque

Ouvrages généraux : ACCADEMIA DEI LINCEI, *Manierismo, Barocco, Rococo*, Colloque international de 1960, Rome, 1962
Actes des Journées internationales d'études du baroque, 1, Toulouse, 1965 ; 2 « Le Baroque au théâtre », Montauban, 1967
G. BAZIN, *Classique, Baroque et Rococo*, Paris, 1965
J. BURCKHART, *Der Cicerone*, Bâle, 1860 ; *Briefe* (en particulier t. VI), Bâle, 1966
P. CHARPENTRAT, *Baroque*, Fribourg, 1964 ; *L'Art baroque*, Paris, 1967
P. CHAUNU, *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, 1966
B. CROCE, *Storia della Eta barocca in Italia. Pensiero, Poesia e letteratura*, Bari, 1946
H. FOCILLON, *La Vie des formes*, Paris, 1936
L. HAUTECŒUR, *L'Art baroque*, Paris, 1955
P. LAVEDAN, *Histoire de l'art. Moyen Âge et temps modernes*, Paris, 1944

E. Male, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932
E. D'Ors, *Du baroque*, Paris, 1935, rééd. 1983
N. Pevsner, *Europäische Architektur*, Munich, 1967
Retorica et Barocco, colloque, Venise-Rome, 1955
C. Schnierer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn, 1937
V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957, rééd. 1986 ; *The Age of Grandeur* (trad. augmentée), Londres, 1960 ; *Le Baroque*, coll. Que sais-je ?, Paris, 1961, rééd. 1991
J. Vanuxem, « L'Art baroque », in *Histoire de l'art*, III, Paris, 1965
J. Vanuxem, G. Bazin & M. Brion, « Le Baroque », in *L'Art et l'homme*, t. III, chap. Xi, R. Huyghe éd., Paris, 1960
W. Weisbach, *Der Barok als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921 ; *Die Künste des Barocks in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien* (« Propyläen Kunstgeschichte », t. XI), Berlin, 1924
H. Wöllflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*), Paris, 1952, rééd. 1984.
Italie : G. C. Argan, *Borromini*, Milan-Vérone, 1952 ; *L'Architettura barocca in Italia*, Milan, 1957
A. Chastel, *L'Art italien*, t. II, Paris, 1956, rééd. 1989
J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde partie du XVI^e siècle*, Paris, 1955
C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887
V. Martinelli dir., *Bernini*, Milan, 1953
J. Maury & R. Percheron, *Itinéraires romains*, Paris, 1950, rééd. 1975
A. Munoz, *Roma barocca*, 2^e éd., Milan-Rome, 1928
R. Pane, *Bernini architetto*, Venise, 1953
P. Portoghesi, *Borromini*, Rome, 1964, trad. franç. Vincent et Fréal, Paris, 1970 ; *Roma barocca*, Laterza, Bari, 1973
M. Reymond, *Le Bernin*, Paris, 1911 ; *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912, rééd. 1982
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Harmondsworth, 1^re éd. 1958, rééd. 1974.
France : M.-F. Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV*, Paris, 1967
P. Francastel, *La Sculpture de Versailles*, Paris, 1930, rééd. 1970
F. Gébelin, *Versailles*, Alpina, Paris, 1965
L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. I, 2 et t. II, 1, 2, nouv. éd., Paris, 1963-1967
A. Michel dir., *Histoire de l'art*, t. IV, VI et VIII, Paris, 1905-1929
P. Moisy, *Les Églises des Jésuites de l'ancienne assistance de*

France, 2 vol., Rome, 1958
L. RÉAU, *La Renaissance : l'Art moderne*, t. III de *L'Histoire universelle des arts*, Paris, 1936
J. SUMMERSON, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris, 1981 (*The Classical Language of Architecture*, Londres, 1963)
B. TEYSSÈDRE, *L'Art au siècle de Louis XIV*, Paris, 1967.
Espagne, Portugal, Amérique latine : G. BAZIN, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 vol., São Paulo-Paris, 1956-1958
A. S. CORBACHO, *Arquitectura barroca sevillana*, Madrid, 1952
P. GUINARD, *Zurbarán*, Paris, 1960
P. KELEMEN, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, 1951
G. KUBLER & M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500-1800*, Londres, 1959
E. OROZCO DÍAZ, *El Barroquismo de Velázquez*, Madrid, 1965
S. SEBASTIAN, *Le Baroque ibéro-américain*, Seuil, 1991
M. TOUSSAINT, *Arte colonial en Mexico*, Mexico, 1962.
Europe centrale : A. ANGYAL, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961
J. BOURKE, *Baroque Churches of Central Europe*, Londres, 1958
K. GARAS, *Magyarországi barokk festészet*, I, *XVII^e siècle*, II, *XVIII^e siècle*, Budapest, 1953-1955 ; *Franz-Anton Maulbertsch (1724-1796)*, Budapest, 1960
B. GRIMSCHITZ, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Vienne, 1959
B. GRIMSCHITZ, F. R. FEUCHTMULLER & W. MRAZEK, *Barock in Österreich*, Vienne, 1960
N. LIEB, *Barockkirchen zwischen Donau und Alpen*, Munich, 1963
N. LIEB & F. DIELH, *Die Vorarlberger Barockbaumeister*, Munich, 1960
J. NEUMANN, *Maliřství XVII stoleti v Gechach*, Prague, 1951 ; art. in *Umění*, Prague, à partir de 1952
H. SEDLMAYR, *Fischer von Erlach*, Vienne, 1956
K. M. SVOBODA, *Barock in Böhmen*, Munich, 1964.
Angleterre : R. DUTTON, *The Age of Wren*, Londres, 1951
E. SEKLER, *Wren and His Place in European Architecture*, Londres-New York, 1956
The Oxford History of English Art, t. VIII, Oxford, 1949-1957
M. WHINNEY & O. MILLAR, *English Art 1625-1714*, Londres, 1957.
Russie : M. V. ALPATOV, *Všeobščaïa istoriia. Iskousstv*, t. III, Moscou, 1955
L. RÉAU, *L'Art russe*, Paris, 1945.
Pologne : J. KRZYŻANOWSKI, *Od średniowiecza do baroku*, Varsovie, 1938

W. TATARKIEWICZ, *Dwa baroki, Krakowski i Wileński*, Varsovie, 1946
J. ZACHWATOWICZ, *Architektura Polska do połowy XIX wieku*, Varsovie, 1956 ; *Architektura Polska*, Varsovie, 1966.

Le Baroque littéraire

Études de philosophie et d'esthétique générales

A.-L. ANGOULVENT, *L'Esprit baroque*, P.U.F., Paris, 1994
P. CHARPENTRAT, *ibid.*, P.U.F., Paris, 1967 ; *Le Mirage baroque*, Minuit, Paris, 1967
E. D'ORS, *Lo Barroco* , 1935 (trad. A. Rouart-Valéry, *Du Baroque*, Gallimard, Paris, 1937, nouv. éd. illustrée, 1968)
E. PANOFSKI, *Trois Essais sur le style*, trad. de l'anglais par B. Turle, coll. Le Promeneur, Gallimard, Paris, 1996
H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, 1888, nouv. éd. Schwabe and Co., Bâle, 1961 (trad. G. Ballangé, *Renaissance et baroque*, Livre de Poche, Paris, 1967) ; *Kunstgeschichtiche Grundbegriffe*, 1915 (trad. C. et M. Raymond, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Plon, Paris, 1952, et Gallimard, Paris, 1966).

Études historiques

P. CHAUNU, *La Civilisation de l'Europe classique*, Arthaud, Paris, 1966
J. A. MARAVALL, *la Cultura del Barroco. Análisis de una estructura historica*, Ariel, Barcelone, 1980
V.-L.TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Plon, Paris, 1957 ; nouv. éd., P.U.F., Paris, 1972.

Études littéraires

C. G. DUBOIS, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973, nouv. éd., Bordeaux, P.U.B., 1993 ; *Le Maniérisme*, P.U.F., Paris, 1979 ; « Repenser le baroque français », in *Le Baroque littéraire : théories et pratiques*, Centre culturel portugais, Paris, 1990 ; « Renaissance, maniérisme, baroque : réflexions sur un mode d'engendrement », in *Le Baroque en Pologne et en Europe*, Inalco, Paris, 1990 ; *Le Baroque en Europe et en France*, P.U.F., Paris, 1995 ; « Les Merveilleux effets de l'illusionnisme baroque »,

in *El Texto como encrujada*, Logrono, Univ. de La Rioja, 2004, t. I ; « Le Baroque, un moment de civilisation », in *T.D.C.*, revue du C.N.D.P., n° 909, numéro spécial sur le baroque, Paris, févr. 2006
C. ESMAIN dir., *Poétiques du roman* (textes critiques du XVII^e siècle), Champion, Paris, 2004
M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève-Champion, Paris, 1980 ; nouv. éd. Albin Michel, Paris, 1994
G. GENETTE, *Figures I*, Seuil, Paris, 1966 ; *Figures II*, *ibid.*, 1969
A.-M. GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle*, Champion, Paris, 2004
H. LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Klincksieck, Paris, 2003
G. MATHIEU-CASTELLANI, *Éros baroque : anthologie thématique de la poésie amoureuse française*, coll. 10-18, Paris, 1978 ; *Mythes de l'Éros baroque*, P.U.F., Paris, 1981
C. NEDELLEC, *Les États et empires du burlesque*, Champion, Paris, 2003
E. POMMIER dir., *Les Soleils du baroque*, L'Union latine, Paris, 2002
M. RAYMOND, « Du baroque et de la littérature en France », in *La Profondeur et le rythme*, Arthaud, Paris, 1948 ; « Propositions sur le baroque et la littérature française », in *Revue des sciences humaines*, 1949 ; *Baroque et renaissance poétique*, Corti, Paris, 1955 ; « Le Baroque littéraire français », in *Manierismo, Barocco, Rococo*, Acad. Naz. dei Lincei, Roma, 1960 ; *La Poésie française et le maniérisme (1546-1610)*, Droz, Genève-Minard, Paris, 1971
J. ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Corti, Paris, 1954 ; *Anthologie de la poésie baroque française*, Armand Colin, Paris, 1961 ; « Le Problème du baroque littéraire français : état présent et futur », in *Studi francesi*, 1963 ; *L'Intérieur et l'extérieur*, Corti, Paris, 1968 ; *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris, 1978
P. SELLIER, *Essais sur l'imaginaire classique*, Champion, Paris, 2003
D. SOUILLER, *La Littérature baroque en Europe*, P.U.F., Paris, 1988.
M. SPANISH & C. GRELL, *Le Bernin et l'Europe : du baroque triomphant à l'âge romantique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002

La musique baroque

J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, Londres, 1974 (*La Musique en France à l'époque baroque*, Paris, 1981)

P.-Y. Asselin, *Compréhension et réalisation des tempéraments anciens*, Paris, 1977
P. Beaussant, *Dardanus de Rameau*, Paris, 1980 ; *Versailles, Opéra*, Paris, 1981 ; *Vous avez dit baroque ?*, Actes sud, Arles, 1988
F. Blume, *Renaissance and Baroque Music, a Comprehensive Survey*, Londres-New York, 1967
E. Borrel, *L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Paris, 1934, rééd. 1975
Y. Bottineau, *L'Art baroque*, Citadelles et Mazenod, Paris, nouv. éd. augm., 2005
M. F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947 (*La Musique baroque*, Presses-Pocket, Paris, 1992)
G. Careri, *Baroques*, Citadelles et Mazenod, 2002
S. Clercx, *Le Baroque et la musique, essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, 1948
A. Dolmetsch, *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries*, Londres, 1944, rééd. Irvine, 1988
R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, Londres, 1963
A. Geoffroy-Dechaume, *Les « Secrets » de la musique ancienne : recherches sur l'interprétation - XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^* siècles, Paris, 1964, rééd. 1977
C. Girdlestone, *J.-P. Rameau*, Cassell, Londres, 1957 (*Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre*, trad. par l'auteur, Desclée De Brouwer, Paris, 1962, rééd. 1983) ; *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme un genre littéraire*, Genève, 1972
L. De La Laurencie, *L'École française de violon de Lully à Viotti*, 3 vol., Paris, 1922-1924, rééd. 1971 ; *Les Luthistes*, Paris, 1928, rééd. 1984 ; *Les Créateurs de l'opéra français*, Paris, 1930, rééd. 1975
E. H. Meyer, *Musik der Renaissance, Aufklärung, Klassik*, Leipzig, 1973
D. De Paoli, *L'Opera italiana delle origini all'opera venista*, Rome, 1955
E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Londres, 1975
R. Stricker, *Musique du baroque*, Paris, 1968
F. Testi, *La Musica italiana del seicento*, Milan, 1970-1972
J.-C. Veilhan, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Paris, 1977.

BARYTON, instrument

Instrument à cordes ou à vent. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, c'est une viole d'amour basse appelée aussi *viola di bordone* ; elle est utilisée notamment en Allemagne et ressemble alors à un violoncelle de six ou sept cordes, auxquelles s'ajoutent de neuf à vingt-quatre cordes sympathiques en acier qui pouvaient être pincées avec le pouce de la main gauche. La touche comportait parfois des sillets. Haydn notamment écrivit cent soixante-quinze pièces pour le baryton.

Au XVIII^e^ siècle, en France, le baryton fut un hautbois grave. C'est aussi un cuivre à trois pistons de la famille des saxhorns, parfois appelé euphonium, intermédiaire entre l'alto et la basse ; il existe en *ut* et en *si* bémol.

Pierre-Paul LACAS

BARYTON, voix

La voix d'homme dite de baryton est intermédiaire entre celle de ténor et celle de basse, et s'étend approximativement du *fa* 1 au *fa* 3. Ordinairement, dans le répertoire lyrique, on distingue quatre types de barytons. Le baryton Martin, le plus proche du ténor, est un baryton léger, de timbre élevé, surtout counu du répertoire français ; c'est le rôle de Pelléas (*Pelléas et Mélisande*, Debussy). Le baryton lyrique convient à des personnages tels que Wolfram (*Tannhaüser*, Wagner), Gunther (*Le Crépuscule des dieux*, Wagner), Germonte (*La Traviata*, Verdi). Le baryton brillant ou *buffo* (*Spiel-Bariton*) est celui de Beckmesser dans *Les Maîtres chanteurs* (Wagner), de Figaro dans *Les Noces de Figaro* (Mozart) et dans *Le Barbier de Séville* (Rossini), de Papageno dans *La Flûte enchantée* (Mozart). Enfin, le baryton dramatique ou héroïque, à la voix forte, puissante et quelque peu sombre, convient à Rigoletto (*Rigoletto*, Verdi), à Amonasro (*Aïda*, Verdi), à Scarpia (*La Tosca*, Puccini), à Wotan (*L'Anneau des Nibelungen*, Wagner), à Hans Sachs (*Les Maîtres chanteurs*, Wagner).

Pierre-Paul LACAS

BASSE

Introduction

Selon qu'un son est engendré par un nombre plus ou moins grand de vibrations à la seconde, nous traduisons la sensation qu'il nous donne par les mots : aigu ou grave, haut ou bas. Ces images ne s'appliquent évidemment qu'à des notions toutes relatives. L'oreille peut reconnaître la hauteur absolue d'un son, mais la musique commence avec les rapports qui s'établissent, dans la durée ou la simultanéité, entre lui et ceux qui l'entourent.

Un son, même situé en un point très élevé de l'échelle, peut donc toujours devenir la basse d'un complexe harmonique ou contrapuntique, et c'est dans cette perspective que sera précisé le sens de ce mot dans le langage propre à la polyphonie occidentale moderne.

Mais, du fait que nous percevons approximativement comme basse une certaine région de l'échelle où les fréquences sont de l'ordre de quelques centaines de vibrations à la seconde, on a depuis longtemps désigné par le substantif féminin *basse* certaines sources sonores propres à les émettre.

Une basse, ce sera un instrument (aujourd'hui plus fréquemment appelé violoncelle) qui, par la longueur et la tension de ses cordes vibrantes ainsi que par le volume de sa caisse de résonance, a pour vocation d'émettre des sons entre ce *do* grave et une limite supérieure variable selon l'habileté du virtuose.

Une basse, ce sera aussi tel ou tel instrument dont un complément déterminatif précisera la famille : basse d'harmonie (instrument à vent, en cuivre), basse de viole, basse de hautbois (ou basson).

Une basse, ce sera encore un chanteur que, selon la limite inférieure de sa voix, le théâtre lyrique appellera une basse noble, ou une basse chantante. Ici encore on est dans le relatif, car, dans l'appréciation des qualités d'une voix, il entre bien d'autres éléments, et, en particulier, son timbre qui peut modifier très sensiblement la sensation de profondeur donnée par un son grave.

Dans ces diverses acceptions le mot basse répond à une réalité concrète qui peut se décrire objectivement et ne fait appel à d'autre témoignage que celui des sens. Mais il recouvre une notion infiniment plus complexe et plus abstraite dès qu'on le considère en tant qu'élément du langage musical.

1. La basse dans la polyphonie

Un son qui s'identifie comme étant par essence une basse doit nécessairement, comme on l'a vu plus haut, être une basse par rapport à quelque chose. Cela revient à dire qu'il n'y a basse qu'au sein d'une combinaison de plusieurs sons dont le plus grave prend une valeur particulière en vertu de quelque loi mystérieuse et qui demande à être éclaircie.

Une combinaison de plusieurs sons au sein desquels nous commençons à entrevoir une certaine organisation hiérarchique, cela définit d'emblée un langage qui est celui de la musique polyphonique occidentale.

Il serait faux de dire que dans les autres systèmes musicaux utilisés dans le monde (en Inde, par exemple) on n'entend jamais qu'un son à la fois. Ces systèmes, établis sur des modes extrêmement nombreux et subtils, ne jouent sur rien d'autre que sur les rapports, présents à tout instant du discours dans l'esprit de l'auditeur comme du musicien, entre les sons successivement émis par l'instrument mélodique ou la voix du chanteur et le son fondamental du mode. Pour cela, un autre instrument, secondé souvent par la percussion, ne cesse de maintenir le son fondamental dans le champ de notre conscience. Il est là comme une sorte d'étalon permanent, ce qui est à peu près le contraire de ce que nous appelons une basse.

Au Moyen Âge, où le chant grégorien régnait en maître sur tout le monde chrétien, un semblable étalonnage était sans doute de pratique courante. La notion de basse est donc dans la musique une notion relativement récente. Elle ne commence, elle ne peut commencer qu'avec la formation du langage polyphonique, mais non point avant que sa très lente évolution ne l'ait porté à ce point de maturité où se font jour, à travers le tissu serré des lignes contrapuntiques, des significations harmoniques inconnues jusqu'alors.

On pourrait toutefois se risquer à dire qu'une sorte de préfiguration, tout à fait embryonnaire, de la future basse semble apparaître dans ces notes tenues en valeurs longues, autour desquelles se déploient les vocalises entrecroisées d'un conduit de Pérotin. Elles ne changent que de loin en loin et, mises bout à bout, elles finissent par énoncer le thème de telle ou telle antienne grégorienne. Mais nul ne peut s'en apercevoir tant leur étirement le défigure au point que le passage d'une de ces notes tenue à l'autre ne revêt plus aucune signification mélodique. De ce fait, ces notes

tenues pourraient aussi bien être considérées comme jouant un rôle assez analogue à celui du son fondamental des modes hindous, celui d'un repère autour duquel viennent périodiquement se rassembler les lignes folles des alléluias vocalisés sur un unisson, une quinte ou une octave.

Retenons cependant que ce besoin, manifesté par les polyphonistes de l'école de Notre-Dame, de donner pour support à leurs ogives mélodiques les piliers solides d'une quinte ou d'une octave laisse entrevoir ce qui va suivre. Car, donner à entendre une quinte ou une octave, cela revient à superposer un ou plusieurs sons à un son de base, investi d'une sorte de puissance naturelle, à quoi la notion de basse apportera une implication fonctionnelle.

2. La basse fondamentale

Quand Guillaume de Machaut, dans le Credo de la *Messe de Notre-Dame*, fera un des premiers résonner ensemble les trois sons de l'accord parfait, les musiciens auront la révélation de la valeur en soi d'une agrégation harmonique. En soi, c'est-à-dire indépendante du jeu des parties et de leurs rencontres fortuites. C'est dans cette écriture verticale, qui vient d'ouvrir ses perspectives aux créateurs, que le rôle organique de la basse va révéler peu à peu sa puissance, jusqu'à s'affirmer comme le fondement de la syntaxe nouvelle.

Pourquoi cela ? Pourquoi la basse d'un accord a-t-elle ce pouvoir signifiant qui suffit à donner à cet accord son poids, sa couleur et sa fonction dans le déroulement du discours musical ?

Le système harmonique occidental repose sur un étagement de tierces à partir d'un son fondamental. Les deux premières tierces donnent l'accord parfait. À partir de la troisième tierce surgissent

des accords dissonants de septième, puis de neuvième, et ainsi de suite.

Rameau, dans ses ouvrages théoriques sur l'harmonie, a montré que le système trouvait sa justification dans la résonance naturelle, dont l'analyse fait apparaître ces mêmes sons que nous associons dans nos accords. La théorie a prêté à certaines discussions qu'il n'y a pas lieu d'évoquer ici. Mais il est en tout cas incontestable qu'il n'existe pas, dans la nature, de sons simples (ce que les électroniciens appellent des sons sinusoïdaux et qu'ils émettent artificiellement grâce à leurs appareils).

Chaque son porte sa charge plus ou moins complexe d'harmoniques, et un *ut* grave attaqué, par exemple, sur un piano avec assez de force permet à une oreille tant soit peu exercée de discerner plus ou moins clairement son octave, puis le *sol* au-dessus de l'octave, enfin le *mi* au-dessus du *sol*. Pour les autres harmoniques, on ne les entend pratiquement pas, et ceux dont je viens de parler ne sont pas réellement entendus dans un contexte harmonique qui Ies masque. Mais il n'en reste pas moins que tout son porte en soi, au moins à I'état latent, un ensemble d'autres sons et, au premier chef, ceux qui, au nombre de deux, formuleraient en association avec lui un accord parfait majeur. Ce n'est pas assez pour déterminer d'avance sa fonction dans un système harmonique. Mais c'est assez pour donner aux diverses fonctions que lui assigne le bon plaisir du compositeur une plus ou moins grande autorité.

Si donc nous prenons un son, quel qu'il soit et à quelque degré de l'échelle, afin de Iui en superposer d'autres, ce sont Ies rapports de ces autres sons avec lui qui vont donner un sens à leur combinaison. Si, pour prendre l'exemple le plus simple, ce son – que nous appellerons désormais une basse – est un *ut* grave et que

nous lui superposons un *sol* et un *mi*, nous ne faisons que formuler avec plus d'éclat le complexe qu'il possède déjà en puissance. Nous obtenons ainsi l'accord parfait majeur en position fondamentale, le plus puissamment établi sur son assise naturelle que nous fournisse le système harmonique. Sur cette basse d'*ut* nous pouvons étager à volonté, jusqu'au plus haut de l'échelle, tous les *mi* et les *sol* possibles et en aussi grand nombre que nous voulons, en position serrée ou écartelée, nous n'obtiendrons jamais autre chose qu'un accord parfait d'*ut* majeur avec toute sa plénitude et son caractère conclusif.

Mais puisque nous avons associé entre eux les trois sons *do-mi-sol*, c'est qu'ils font bon ménage ensemble. Qu'est-ce qui nous empêche de les associer autrement entre eux, par exemple en mettant le *mi* à la basse ? Rien, assurément. Nous obtenons ainsi le premier renversement de l'accord parfait d'*ut* majeur. Il est tout aussi consonant et tout aussi légitime. Mais ce n'est plus le même accord. II est infiniment plus faible. Il est si peu conclusif qu'on n'imagine pas qu'il puisse terminer un morceau classique en *ut* majeur. D'où vient cette perte de substance ?

Elle vient de ce que le *mi* ainsi placé à la basse s'y installe avec les couleurs et l'espèce de « champ magnétique » que lui donnent ses harmoniques naturelles, dont les plus fortes sont *si* et *sol* dièse. Les sons *ut* et *sol* naturel que notre accord superpose à la basse *mi* ne renforcent donc pas sa valeur fonctionnelle, mais tendent plutôt à l'affaiblir.

Ce qui donnerait à la basse *mi* la même plénitude et la même puissance qu'avait tout à l'heure la basse d'*ut*, ce serait un accord réalisé avec les deux tierces supérieures : *sol* dièse et *si*, et nous

serions alors dans le ton de *mi* majeur, avec son accord parfait dans la position fondamentale.

La même expérience pourrait être renouvelée avec tous les accords dissonants que l'on obtient, selon la méthode traditionnelle, par adjonction de tierces au son fondamental. Nous sommes donc autorisés à dégager de la réalité objective ainsi mise à jour une sorte de loi naturelle de I'harmonie classique qui peut se formuler ainsi : l'identité et la fonction d'un accord lui sont assignées par sa basse, quelles que soient les positions respectives occupées au-dessus d'elles par les sons qui le composent (et ces dispositions peuvent devenir extrêmement nombreuses, variées et complexes à partir du moment où nous abordons des agrégations harmoniques de cinq, six, sept sons ou davantage encore).

Il faut bien préciser cependant que si, en un point quelconque d'une partition musicale, on pratique une coupe verticale afin de regarder à loisir ce qu'on a sous les yeux, les sons, ainsi arbitrairement figés alors qu'ils ne participaient que d'une association toute passagère, ne constitueront pas nécessairement un accord identifiable. Le feraient-ils, on pourrait fort bien découvrir que la note la plus grave de cet accord n'est nullement sa basse naturelle.

Ce phénomène s'explique aisément par les jeux de I'écriture, et particulièrement de l'écriture harmonico-contrapuntique dont J.-S. Bach a été le plus prestigieux organisateur. Les lignes de la polyphonie évoluent dans ce système, chacune pour son propre compte, mais dans une sorte de liberté surveillée, et il se produit entre I'harmonie et le contrepoint une sorte de quadrillage. Chaque instant du discours revêt donc un sens harmonique, mais les notes de l'accord n'y sont pas sans cesse présentes. La partie la plus grave

est, elle aussi, en mouvement, et au même titre que les autres parties. Mais le compositeur la rédige de telle manière que le son essentiel, celui qui est la basse de tout l'édifice, ne puisse être oublié, malgré les retards, anticipations, broderies et autres traitements qu'il lui fait subir.

3. La basse cbiffrée

Devant ces faits, on peut comprendre que, à un certain moment et pendant une période limitée de l'histoire, tout l'essentiel d'une œuvre musicale ait pu paraître se réduire à la ligne mélodique et à la basse, les sons situés entre ces deux extrêmes ne participant plus qu'à un remplissage harmonique étroitement déterminé par ces deux éléments. On se contente dès lors de fixer par l'écriture ces deux parties extrêmes en suggérant sommairement par des chiffres les parties intermédiaires. Ce mode de notation ne saurait s'appliquer à un état évolué du langage musical où la densité de la matière sonore et les mouvements intérieurs qui les parcourent sont un élément organique de la pensée du compositeur. Elle ne l'est pas, et pour la même raison, dans un style contrapuntique fait de lignes mélodiques enchevêtrées dont chacune a la même importance que celle de la partie supérieure.

C'est pourquoi la méthode de la basse chiffrée ne se rencontre qu'en liaison avec le style de la mélodie accompagnée dont l'apparition se situe vers le début du XVII^{e} siècle et qui se prolonge fort avant dans le XVIII^{e}.

Chiffrer une basse, cela consistait à indiquer par des chiffres les intervalles entre chaque son de cette basse et les notes constitutives de l'accord qu'il doit supporter. À charge pour les interprètes de

reconstituer ces accords avec la marge d'interprétation personnelle que comportait cette pratique. Tout claveciniste, tout organiste à cette époque était entraîné à ces demi-improvisations que compliquait encore l'usage des ornements, simplement indiqués par l'auteur au moyen de signes conventionnels.

De nos jours ce travail est généralement confié à des spécialistes par les éditeurs soucieux de faire revivre cet ancien répertoire.

Le terme *basse contrainte* s'appliquait à un dessin de basse plus ou moins bref et identiquement répété, au-dessus duquel le compositeur variait ses harmonies et sa ligne mélodique – ce qui est le procédé de la passacaille.

La réalisation d'une basse, ou d'un *continu* comme on disait encore, peut être menée à bien, même en l'absence de tout chiffrage, tant sa conjonction avec la ligne mélodique contient, par soi-même, de signification harmonique, au moins dans une musique pensée avec la pureté classique.

Dès que nous abordons la musique romantique, toute notation aussi schématique devient impossible et on en voit disparaître l'usage. Cela ne change rien à la toute-puissance de la basse au sein du langage harmonique. C'est elle, bien au contraire, qui, par sa force polarisatrice, permet aux musiciens de multiplier les composantes de leurs échafaudages harmoniques. Bien des agrégations complexes de Ravel ou de Stravinski gardent toute leur signification parce que, à travers des artifices techniques propres à dissimuler leur identité, elles se réduisent finalement à un accord catalogué, dans sa position fondamentale.

Où les choses commencent à perdre de leur clarté, c'est quand, par le jeu de leurs renversements, ces agrégations en viennent à

prendre pour basse les sons mêmes qui contribuaient le plus à jeter le doute sur leur fonction tonale. Il a été montré plus haut pour quelles raisons acoustiques le « champ magnétique » d'un accord parfait d'*ut* majeur perdait un peu de son intensité entre sa position fondamentale et sa position renversée. Il va de soi que plus cet accord contient de sons dissonants ou consonants, plus augmente le nombre de ses renversements possibles, et que plus le renversement d'un accord dissonant est éloigné de sa fondamentale, plus l'identification de ce renversement devient malaisée.

C'est alors que commence dans la musique le phénomène inverse de celui qui, cinq siècles plus tôt, avait fait de la basse le potentat du système harmonique occidental. Cette évolution est très apparente dans la musique d'Albert Roussel. Le jeu musical y devient beaucoup plus indépendant de ce qui se passe dans sa partie inférieure. La musique s'en trouve, en quelque sorte, allégée. Elle tend à échapper à la pesanteur. La basse y garde pourtant, au moins théoriquement, sa fonction traditionnelle.

C'est avec les premières recherches de la musique atonale que cette fonction commence à lui être délibérément contestée, pour en arriver à perdre toute raison d'être, au sein du système dodécaphonique mis au point par Schönberg après la guerre de 1914-1918 et poussé jusqu'à ses dernières conséquences dans la musique sérielle. Schönberg, dès le début de ses recherches, s'est exprimé là-dessus sans équivoque : « Nous nous dirigeons, a-t-il écrit, vers une nouvelle époque du style polyphonique et, comme au cours des époques antérieures, les accords seront le résultat de la conduite des voix. Justification par ce qui est mélodique seulement. »

La conduite des voix, telle que l'entend ici Schönberg, n'est pas celle du contrepoint moderne, celle de J.-S. Bach. C'est celle des premiers âges de la musique polyphonique. Et l'ordre qu'il y introduit n'est point celui, encore incertain, d'un Guillaume de Machaut, ou déjà fortement structuré d'un Josquin des Prés. C'est l'organisation du total chromatique par la série des douze sons.

Dès l'instant que, pour battre en brèche de façon décisive le système tonal, on bâtit toute musique sur un principe d'égalité absolue entre les sons de l'échelle chromatique, il est clair que la ligne mélodique, placée au grave de la polyphonie, doit rentrer dans le rang. Elle a perdu tout droit à régenter ce qui se passe au-dessus d'elle.

Ainsi se termine la carrière de la basse en tant qu'élément essentiel du langage musical, tel qu'il a été défini plus haut. Ainsi se termine-t-elle du moins pour ceux qui croient que la musique a passé dans le sens de l'atonalité le point de non-retour en arrière. Or, nul ne peut dire sur quoi débouchera l'évolution de plus en plus accélérée du langage, et si une technique à venir, encore imprévisible – fût-elle tout à fait étrangère au système tonal – ne découvrira pas quelque jour à nouveau la valeur des structures que la basse met à notre disposition.

C'est en somme par un point d'interrogation qu'il faut clore les considérations qui précèdent. D'une part, un très grand nombre de créateurs d'aujourd'hui demeurent attachés à un moyen d'expression dans lequel la basse continue de jouer un rôle organique. Risquent-ils par là de perdre le contact avec la musique vivante et, à lointaine échéance, avec un public qui en aurait, fût-ce de très loin, suivi l'évolution ? D'aucuns le prétendent, mais c'est

faire bon marché d'un énorme capital de musique dont on peut douter qu'il perde jamais la faveur de la foule.

D'autre part, un mouvement puissant de musiciens encore jeunes parle un langage où la basse traditionnelle a perdu sa fonction. Mais leur situation est loin d'être stable. Le chromatisme exacerbé qui fut leur credo esthétique semble bien avoir mené à un art qui tourne en rond et s'épuise à se chercher une issue. C'est pourquoi la nostalgie avouée d'un certain diatonisme commence d'apparaître dans leurs propos et dans leurs ouvrages. Mais, dès l'instant qu'une sensibilité diatonique se réinstallera dans leurs mécanismes de pensée et d'écriture, ne va-t-elle pas provoquer, ipso facto, au sein de leur matériel sonore, des polarisations qui, de plus en plus, feront sentir leur effet dans les degrés inférieurs de la polyphonie, donc dans les basses ?

Telle est la question à laquelle l'avenir se chargera de répondre.

Henry BARRAUD

Bibliographie

J. J. FUX, *Gradus ad Parnassum*, Georg Holms Verlag, Hildeshein, 1974
J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Méridiens-Klincksieck, 1986 ; rééd. Méridiens-Klincksieck, Paris, 1992
A. SCHÖNBERG, *Traité d'harmonie*, J.-C. Lattès, Paris, 1983
G. ZARLINO, *The Art of Counterpoint*, Da Capo Press, New York, 1983.

BASSE, voix

Nom qui désigne la plus grave des voix d'homme, qui est aussi la plus étendue. Le registre de la basse profonde (la plus grave) s'étend ordinairement sur une tessiture de deux octaves (d'*ut* 1 à *ut* 3). Le répertoire lyrique distingue plusieurs caractères à la voix de basse : la basse chantante (*cantante*) ou basse-baryton, à qui conviennent les parties lyriques (rôle de Méphisto dans le *Faust* de Gounod, d'Escamillo dans la *Carmen* de Bizet), est parfois confondue avec le baryton dramatique (rôle de Wotan et de Sachs, dans *L'Anneau des Nibelungen* et *Les Maîtres chanteurs* de Wagner) ; elle fut aussi appelée basse-taille. La basse profonde (*profundo*), dite aussi basse noble (autrefois appelée basse-contre), est plus volumineuse que la précédente, mais elle n'en possède pas la souplesse ; son caractère majestueux est tout désigné pour qualifier des rôles tels que ceux de don Carlos (*Don Carlos* de Verdi), de Marcel (*Les Huguenots* de Meyerbeer), de Sarastro (*La Flûte enchantée* de Mozart), de Boris (*Boris Godounov* de Moussorgski). Eu égard au caractère de la voix ainsi qu'au rôle théâtral, on distingue la basse sérieuse et la basse-bouffe (*buffo*) ; celle-ci tient les rôles comiques : Bartolo (*Les Noces de Figaro* de Mozart, *Le Barbier de Séville* de Rossini), Leporello (*Don Juan* de Mozart), don Pasquale (*Don Pasquale* de Donizetti). Dans les oratorios et les cantates, on rencontre le plus souvent des basses chantantes et des basses profondes.

Pierre-Paul LACAS

BASSE-DANSE

Selon la plupart des auteurs, danse de cour, à deux temps (parfois à trois), de tempo lent, au caractère grave et solennel, répandue en France et en Italie (*bassa danza*). La basse-danse doit son nom à ses pas marchés ou glissés, donc effectués à ras de terre, « bas », par opposition aux danses « hautes » (*alta danza*, pas de Brabant, *saltarello*) qui comprenaient des sauts. En ce sens générique, branle, pavane, allemande, sarabande, gavotte, menuet sont des basses-danses.

La basse-danse spécifique fut pratiquée de la moitié du XIV^e^ siècle à la moitié du XVI^e^. Un manuscrit bruxellois datant de 1500 réunit cinquante-neuf basses-danses. Elles étaient généralement monodiques et vraisemblablement accompagnées d'une percussion. Pierre Attaingnant, en 1529, publia des basses-danses à quatre parties et, en 1547, le *Second Livre de violle* contient douze basses-danses et tordions, à côté de trois gaillardes, trois pavanes et vingt-trois branles. La basse-danse était ordinairement construite sur un cantus firmus, emprunté à une chanson ou à une autre danse. On faisait se succéder plusieurs basses-danses : soit, par exemple, un branle (ou un pas de Brabant, de tempo plus vif), une reprise et une seconde reprise, qui est parfois suivie d'une recoupe (ou tordion), danse sautée de mesure ternaire. Un tel ensemble est considéré, avec quelque raison, comme à l'origine de la suite de danses. Thoinot Arbeau (1589) nous apprend que la basse-danse était déjà démodée au XVI^e^ siècle, qu'elle était dansée par couples, avec accompagnement instrumental

sur un rythme ternaire. Quelques auteurs estiment que basse-danse signifie danse populaire, par opposition aux danses nobles de cour.

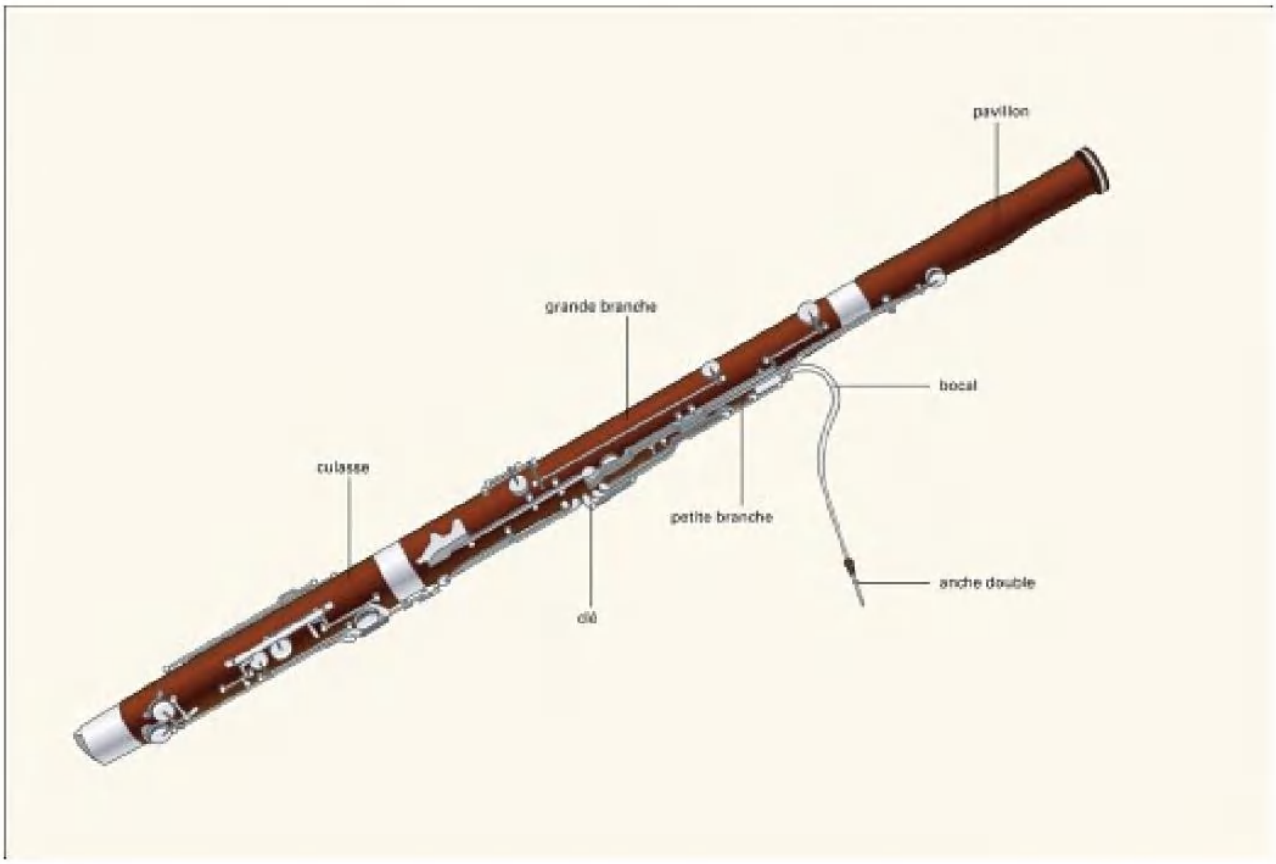
Pierre-Paul LACAS

BASSON

Comme le hautbois et le cor anglais, le basson est un instrument à vent du groupe des bois et de la famille des anches doubles. Son tube de perce conique – dont la longueur est voisine de deux mètres et demi – se divise en quatre parties : la petite branche, la culasse, la grande branche et le pavillon. Il est complété par nn fin tube de métal, appelé bocal, sur lequel est montée une anche de roseau. Son étendue est de trois octaves.

L'Orchestre de l'Opéra, E. Degas.. *Edgar Degas (1834-1917), L'Orchestre de l'Opéra, vers 1870. Huile sur toile. H. 0,565 m; L. 0,462 m. Au premier plan, le bassoniste Désiré Dihau (1833-1909). Musée d'Orsay, Paris.*

Copyrighted material



Basson.

Deux sortes de bassons sont actuellement utilisés : le basson allemand (*Fagott*), le plus répandu, et le basson français, joué principalement en France, au Canada et dans certains pays d'Amérique du Sud. Le Fagott et le basson français diffèrent principalement par leurs anches et, surtout, leurs doigtés.

• Histoire

Dès le XVI^e^ siècle, on trouve sous le nom générique de bombardes des instruments graves, taillés d'une seule pièce, qui sont les ancêtres du basson. L'existence du basson est attestée au XVII^e^ siècle par Marin Mersenne, qui fait figurer dans son *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636) un chapitre entier intitulé « Expliquer la figure, la grandeur, l'étendue et l'usage des Bassons, Fagots, Courteaux et Cervelats de Musique ». La dénomination fagot vient du fait que l'instrument est construit en

Copyrighted material

deux parties (le grand corps et le petit corps) qui sont attachées, « fagotées » ensemble, nnies en une seule pièce qui s'enfonce dans la culasse. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, sa forme évolue, le grand corps et le petit corps deviennent distincts. La technique de la basse continue se développant fortement, on cherche à améliorer les instruments graves pouvant constituer la basse harmonique sur laquelle les instruments concertants s'appuient. On allonge donc le grand corps à un point tel qu'il se divise très vite en deux parties : la grande branche et le pavillon. Le basson comporte alors quatre clefs.

Il ne va cesser d'évoluer, notamment au XIXe siècle, avec deux grands facteurs qui élaborent le basson moderne : Jean Nicolas Savary, dit Savary Jeune – qui réalise en 1823 un modèle à quinze clefs – et Frédéric Triébert – qui en 1845 élargit sa perce afin d'obtenir plus de sonorité dans les graves.

Les modèles modernes, essentiellement représentés par les firmes Buffet-Crampon et Selmer, respectent toujours les grands principes des modèles de Savary et de Triébert.

• Styles musicaux

Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, le basson est confiné à un emploi de soutien harmonique dans le cadre de la basse continue. Mais les progrès rapides de la facture instrumentale lui confèrent un rôle nouveau et il devient un instrument très important dans le domaine de la musique concertante au siècle suivant.

Antonio Vivaldi (1678-1741) est l'un des premiers compositeurs à l'utiliser comme instrument soliste. Depuis l'époque classique, on

le retrouve dans toutes les formations orchestrales, qu'il soit mentionné ou pas.

Depuis la période classique, nombreuses sont également les œuvres de musique de chambre avec basson. Au XX^e^ siècle apparaissent des pièces pour basson seul qui manifestent une volonté de dépasser les possibilités traditionnelles de l'instrument.

• Œuvres majeures

Vivaldi laisse trente-neuf concertos pour basson (*fagotto*) et dix-sept concertos pour plusieurs instruments, parmi lesquels le basson. Georg Philipp Telemann (1681-1767), Carl Stamitz (1745-1801) composent pour cet instrument concertos et symphonies concertantes. Wolfgang Amadeus Mozart écrit notamment trois concertos pour basson – deux sont perdus mais il subsiste le magnifique *Concerto* en *si* bémol majeur, K 191 (1774) – et un *Quintette pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor*, K 452 (1784).

C'est Ludwig van Beethoven (1770-1827) qui, dans le domaine de la musique de chambre avec basson, apporte une des contributions les plus importantes avec les deux septuors, opus 20 (1799) et opus 71 (1796 ?), et un octuor, opus 103 (avant 1793). Dans le domaine de la musique concertante, il faut citer le *Concerto pour basson* de Carl Maria von Weber (1811).

Les perfectionnements techniques apportés à l'instrument à la fin du XIX^e^ siècle lui confèrent de nouvelles possibilités expressives (manifestes dès *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski, 1913), que vont pleinement exploiter les compositeurs du XX^e^ siècle en proposant de nouveaux modes de jeu qui transforment et

enrichissent le matériau existant. Parmi les œuvres marquantes de la seconde moitié du xx^{e} siècle, citons : le *Quintette à vent* d'Elliott Carter (1949) ; *Transsahara express*, pour basson et piano, de Tristan Murail (1974) ; le *Concerto pour basson et cordes basses* (1976) et le *Duo Sonata*, pour deux bassons (1978), de Sofia Goubaïdoulina ; *In Freundschaft*, pour basson, de Karlheinz Stockhausen (1982) ; le *Concerto pour basson et cordes* d'Anders Eliasson (1983) ; le *Concerto pour basson, violoncelle et orchestre* d'Edison Denisov (1984) ; *Duo Sephardim*, pour alto et basson, de Philippe Hersant (1994) ; *Sequenza XII*, de Luciano Berio (1995).

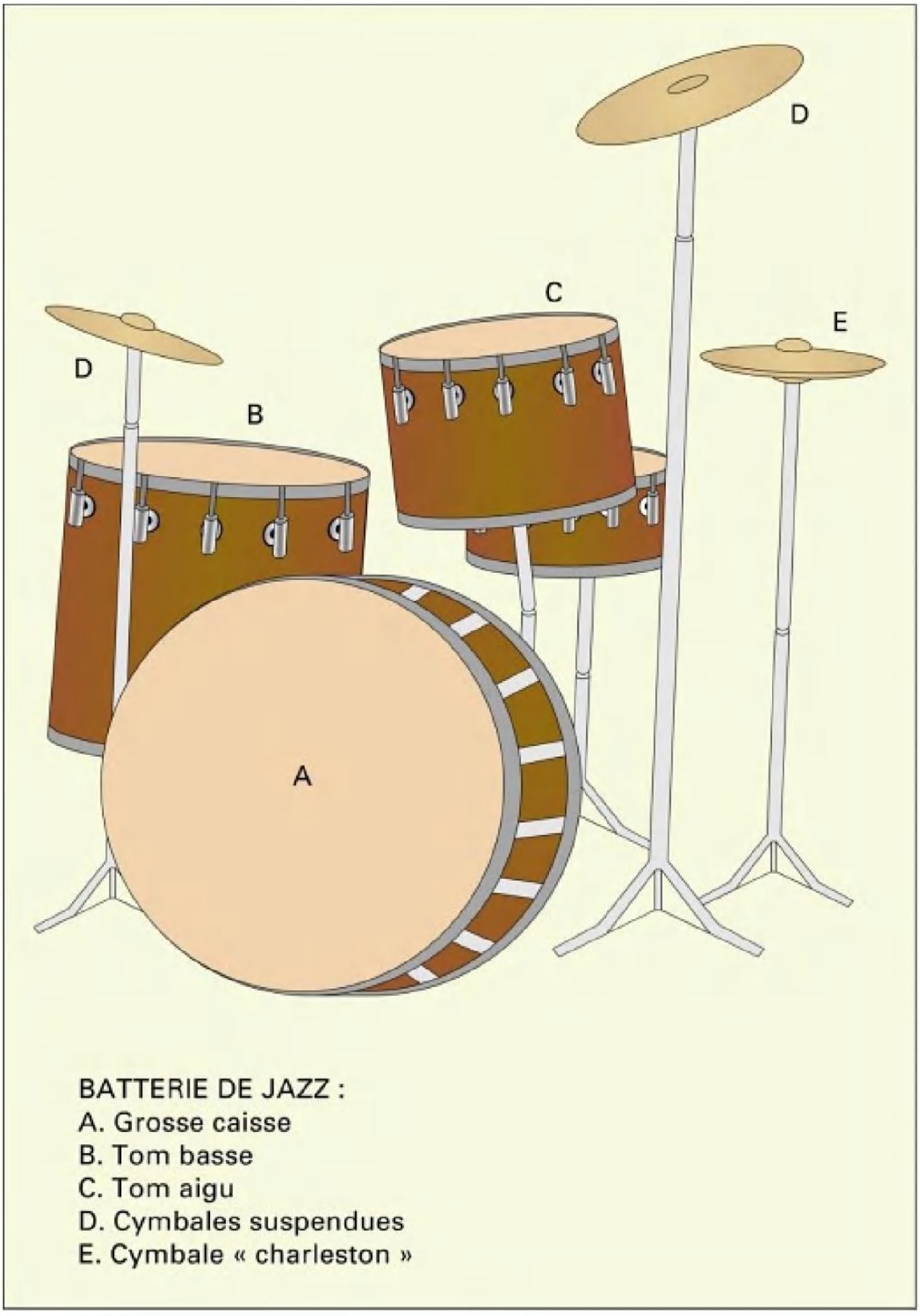
• Modes de jeu

Le basson possède une très grande agilité, à l'exception des traits descendants et liés, qui demeurent, malgré les progrès de la facture, toujours difficiles à exécuter. En revanche, le legato ascendant ne présente aucun problème, même avec de grands intervalles. Les Flatterzunge (articulation rapide qui produit une sensation de frémissement léger), les trémolos et les trilles sont possibles sur presque toute la longueur de la tessiture.

Juliette GARRIGUES

BATTERIE

La batterie est un ensemble de percussions conçu de telle sorte qu'un seul percussionniste – sorte d'homme-orchestre – remplace le jeu de plusieurs, notamment par l'utilisation des pieds. Les éléments qui la composent sont issus aussi bien de l'orchestre occidental classique que des cliques et fanfares.



Batterie jazz.

Copyrighted material

Une batterie standard comprend une grosse caisse et une cymbale Charleston (encore appelée *hi-hat*) actionnées au pied, une caisse claire sur pied, trois toms (un sur pied et deux qui sont accrochés à la grosse caisse), une cymbale de rythme (*ride*) et une cymbale de frappe (*crash*). Ces différents éléments sont joués à l'aide de baguettes (*sticks*), de balais (*brushes*) ou de mailloches (*mallets*), à l'exception de la grosse caisse, frappée par une batte, et de la cymbale Charleston, qui peut être jouée de manière mixte, avec déclenchement au pied ou frappe par des baguettes.

Cymbale charleston.

Copyrighted material

La grosse caisse a un diamètre de 46 à 66 centimètres ; sa peau de frappe est fixe alors que sa peau antérieure est parfois déposée pour placer un micro ou pour rendre le son moins mat. La caisse claire est un tambour cylindrique aigu – ses dimensions standards sont 36 centimètres de diamètre et 14 centimètres de profondeur – dont la peau de frappe est complétée par une peau de timbre, ou peau de résonance ; une pièce formée de plusieurs fils de métal vibrants est placée sur cette peau inférieure. Les toms (ou tom-toms) ont un diamètre variant entre 20 et 46 centimètres et une profondeur de 15 à 46 centimètres ; ils sont soit accrochés à la grosse caisse, soit sur des pieds indépendants, soit encore sur un cadre métallique. Les cymbales ont un diamètre de 10 à 56 centimètres ; les petits modèles sont appelés *splash*.

• Histoire

Liée aux musiques populaires afro-américaines et aux débuts du jazz, la batterie naît à l'aube du xx^{e} siècle en Amérique du Nord. Mais cet assemblage de percussions quelque peu hétéroclite découle de traditions parfois lointaines : la grosse caisse et la caisse claire existent dans l'orchestre classique alors que les cymbales proviennent de Turquie et de Chine ; différentes sortes de toms sont apparues dans des temps reculés en Afrique et en Asie ; les Amérindiens et les civilisations précolombiennes connaissaient aussi des formes de tambours sur pieds frappés par des mailloches.

Les premiers batteurs sont, vers 1880 aux États-Unis, des saltimbanques accompagnant les spectacles ambulants et les cirques. Vers 1900, la fonction rythmique dans les formations de danse est assurée par deux ou trois percussionnistes, sur le modèle de l'orchestre symphonique. Les *woodblocks* constituent un élément central dans les formes préexistantes au jazz. Grâce à l'invention du

support appelé pied de caisse claire et, surtout, de la pédale de grosse caisse, brevetée par la Ludwig Drum Company en 1909, la batterie se répand dans les orchestres de danse et d'agrément. Son aspect est encore rustique, avec ses peaux animales et une énorme grosse caisse supportant divers accessoires, dont une cloche, des woodblocks et parfois une cymbale. Le tom, unique, ne possède pas son système moderne de tension variable.

Les améliorations se succèdent rapidement : balais – qui permettent de jouer à volume sonore réduit –, adaptation des deux cymbales frappées de l'orchestre classique, qui constitue une innovation majeure, surtout par la possibilité de déclenchement au pied, mise au point d'une pédale Charleston qui permet des appuis rythmiques nouveaux. La firme Slingerland améliore les toms. La commercialisation de peaux synthétiques en 1957 par Remo et la mise au point de systèmes d'attache de toms performants par la marque Roger correspondent au début d'une médiatisation massive des musiques populaires comme le rock'n'roll. On assiste, dans les années 1970, à une inflation de matériel, avec la double grosse caisse et la profusion de toms et de cymbales.

• Styles musicaux

La batterie fut d'abord un instrument spécifique du jazz avant de devenir le symbole de la puissance du rock.

Dès les années 1920, dans un monde où la musique de danse est reine, le jazzman Warren « Baby » Dodds impose des solos et un style affranchi des schémas d'accompagnements stéréotypés. Gene Krupa, qui officie dans le big band de Benny Goodman de 1934 à 1938, se rend célèbre par ses longues improvisations, « athlétiques » et spectaculaires. « Papa » Jo Jones est nn des premiers à exécuter le

« cha-bada », pulsation rythmique ternaire qui consiste à marquer le tempo à la main droite, sur une cymbale. Lorsque le bop et ses combos de musiciens défricheurs se développe, le motif d'accompagnement obstiné sur la cymbale ride devient la base qui permet une émancipation des autres éléments. Et c'est grâce à Kenny Clarke que la batterie accède enfin, au début des années 1940, au rôle de soliste à part entière.

La batterie d'Elvis Presley, héritée du rhythm' n' blues, marque sauvagement l'after beat au moment où les batteurs commencent à se spécialiser. Ringo Starr, fin coloriste avec les Beatles, explore de nouveaux horizons grâce à une relecture des musiques populaires antérieures. Dans les années 1960, des « batteurs-héros » comme Ian Paice, de Deep Purple, ou John « Bonzo » Bonham, de Led Zeppelin, marquent le rock en combinant un niveau sonore élevé et un goût pour les superpositions complexes. Dans les années 1980, l'arrivée de l'électronique bride dans un premier temps les recherches rythmiques. Malgré tout, des batteurs parviennent à se distinguer ; parmi eux, Steward Copeland qui, pour accompagner la pop agitée du groupe The Police, choisit un jeu fin, inspiré du jazz, du reggae et du rock.

Le jazz a aussi ses virtuoses : Buddy Rich conjugue le sens du spectacle et une technique époustouflante, Elvin Jones participe à la révolution coltranienne et Tony Williams préfigure le foisonnement du jazz-rock. Les batteurs marquants de la fin du XX^{e} siècle et du début du XXI^{e} sont Billy Cobham, le grand batteur de jazz fusion, Dave Weckl et sa technique d'indépendance presque irréelle, et l'éclectique Steve Gadd, au phrasé aéré.

L'Afrique apporte sa contribution avec des batteurs originaux comme Tony Allen ou Paco Sery, qui renouvellent l'instrument par

un retour à ses sources, les tambours.

• Œuvres majeures

La batterie a fini par intégrer l'instrumentarium de la musique savante contemporaine, avec des compositeurs comme Steve Coleman (*Rameses 2000 Project*, 1999) ou Thierry Pécou [*Une Rose... (A Circle of Kisses)*, 1999]. Il ne faut évidemment pas oublier l'éclectique Frank Zappa, guitariste et batteur de formation, qui en a fait un instrument de création à part entière (*The Black Page*, 1976).

• Modes de jeu

La batterie est parvenue à se maintenir grâce à son concept, opératoire dans des formes de musique très différentes. La grosse caisse représente la fondation du rythme et marque en général une pulsation régulière, sauf dans certaines musiques comme le be-bop, où elle opère en ponctuation. Sa fonction reprend celle des gros tambours traditionnels comme la *caixa-surda* (ou *surdo*) brésilienne ou le *taiko* japonais.

La caisse claire avec son mirliton caractérisé possède des possibilités de jeux très variées selon l'endroit et l'angle de frappe. Par exemple, la technique dite du *rim-shot* (baguette à plat) consiste en un coup sec sur le rebord de la caisse claire. Les notes mortes et la variété des timbres possibles permettent une utilisation polyrythmique.

Avec les toms, on peut ponctuer les motifs rythmiques par des breaks caractéristiques. Mais un jeu plus structurel est possible, par exemple le rythme *jungle* cher à Bo Diddley.

Lisses ou cloutées, les cymbales peuvent produire une variété de timbres très différents selon l'angle d'attaque. La cymbale Charleston peut être jouée au pied, marquant alors un rythme régulier, ou directement avec les baguettes. Des effets d'ouverture sont courants, comme dans le début de la musique du film *Shaft* (1971), composée par Isaac Hayes. La cymbale de rythme sert à jouer des patterns et les cymbales de frappe marquent des accents.

Eugène LLEDO

B.B.C. ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA

Fondé à Londres en 1930 pour donner des concerts diffusés en direct sur l'antenne de la B.B.C., l'Orchestre symphonique de la B.B.C. (B.B.C. Symphony Orchestra) voit son profil d'activité se diversifier avec l'essor du disque, et il commence à donner régulièrement des concerts publics après la Seconde Guerre mondiale.

Son principe de fonctionnement est devenu comparable à celui des autres grands orchestres londoniens (Orchestre philharmonique de Londres, Orchestre symphonique de Londres, Royal Philharmonic Orchestra, The Philharmonia). Mais, grâce à son financement public, il n'est pas tributaire, comme ses homologues, d'un autofinancement important, ce qui lui permet de consacrer une certaine part de ses programmes à la musique contemporaine et à des œuvres moins souvent jouées.

Pendant plus de trente ans, il a été dirigé par des chefs britanniques : Adrian Boult (1930-1950), Malcolm Sargent (1950-1957) et Rudolf Schwarz (1957-1963). L'arrivée d'Antal Dorati (1963-1967) correspond au début d'une nouvelle période : ce bâtisseur d'orchestres parvient à hisser l'ensemble à un niveau international ; il lutte contre la routine et les exécutions préparées à la hâte et laisse à son successeur, Colin Davis (1967-1971), une formation capable de s'adapter à tous les répertoires. L'orchestre assure déjà depuis plusieurs années l'essentiel des Promenade Concerts, au Royal Albert Hall, véritable marathon festival que seul

peut assumer un orchestre doté d'une telle souplesse et d'une telle efficacité. La direction de Pierre Boulez (1971-1975) est marquée par une assimilation totale du répertoire du xx^{e} siècle. Rudolf Kempe meurt un an après avoir pris ses fonctions (1975-1976). Ses successeurs sont Guennadi Rojdestvenski (1978-1981), John Pritchard (1982-1989), Andrew Davis (1989-2000), Leonard Slatkin (2000-2004), Jiři Bělohlávek (2006-2013), Sakari Oramo (depuis 2013).

Parmi les quelques dizaines de compositeurs dont l'orchestre a créé des œuvres figurent les noms de Béla Bartók (*Cantate profane*, 1934), Anton von Webern (orchestration du *Ricercare* de *L'Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach, 1935), Ralph Vaughan Williams (*Quatrième Symphonie*, 1935), William Walton (*Première Symphonie*, 1935), Benjamin Britten (*Concerto pour piano*, 1938 ; *Nocturne pour ténor*, 1958), Francis Poulenc (*Sinfonietta*, 1948), Ernest Bloch (*Sinfonia breve* et *Deuxième Concerto grosso*, 1953), Michael Tippett (*Fantaisie concertante*, 1953 ; *Deuxième Symphonie*, 1958), Boris Blacher (*Orchester-Fantasie*, 1956), Luigi Nono (*Intolleranza 1960*, 1961), Pierre Boulez (*Éclat-Multiple*, 1970 ; *Rituel*, 1975), Alfred Schnittke (*Deuxième Symphonie*, 1980), Gérard Grisey (*Épilogue*, 1985), Harrison Birtwistle (*Earth Dances*, 1986), John Tavener (*The Protecting Veil*, 1987), Olivier Messiaen (*La Ville d'En-Haut*, 1989), Tristan Murail (*Les Sept Paroles du Christ en Croix*, 1989 ; *Reflections/Reflets*, 2013), Iannis Xenakis (*Dow-Orkh*, 1991), Poul Ruders (*Concerto in Pieces*, 1995), Colin Matthews (*Renewal*, 1996 ; *Traces Remain*, 2014), Julian Anderson (*The Stations of the Sun*, 1998), Elliott Carter (*Symphonia: Sum Fluxae Pretiam Spei*, 1998), Franco Donatoni (*Prom*, 2001), Kevin Volans (*Concerto for Double Orchestra*, 2002), Peter Eötvös (*Jet Stream*, 2003), Magnus Lindberg (*Concerto pour orchestre*, 2003), Giya Kancheli (*Broken*

Chant, 2008), Graham Fitkin (*Concerto pour violoncelle et orchestre*, 2011)...

Alain PÂRIS

BE-BOP

Au début des années 1940, quelques jazzmen, parmi lesquels Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Thelonious Monk, se retrouvent lors de jam-sessions à New York. Ils y expérimentent une nouvelle forme de musique improvisée qui modifie profondément la couleur sonore du jazz : le be-bop.

Au début des années 1940, à la faveur des jam-sessions* et autres after hours* organisées régulièrement au cabaret Minton's Playhouse de la 52e Rue de Manhattan, un petit cercle de musiciens va expérimenter une forme moderne et révolutionnaire de musique improvisée afro-américaine, le be-bop.

Alors que les grandes formations du swing proposent une musique qui sert surtout de support à la danse, Dizzy Gillespie, Charlie Parker ou Kenny Clarke s'inspirent du phrasé ou des audaces harmoniques du guitariste Charlie Christian (*At Minton's*, 1941) et du pianiste Thelonious Monk pour faire faire un pas de géant à la « composition instantanée ». Dans le sillage du symbolique *Salt Peanuts* de 1942, ces expérimentations vont entraîner une modification profonde de la couleur sonore du jazz, et le bop deviendra l'expression majoritaire des jazzmen des aunées 1940 et 1950.

Les tenants de l'« entertainment » et des airs à la mode sont choqués par ces personnages hautains qui rivalisent de technique instrumentale, réharmonisent les standards et prennent toute sorte de poses vestimentaires (le béret et la barbichette de Dizzy Gillespie).

Être « hip* » se traduit souvent par une désocialisation, parfois accentuée par la prise régulière de drogues dures.

La grève des musiciens de 1942 à 1944 a pour conséquence un arrêt des enregistrements. Elle favorise néanmoins, après coup, l'émergence d'éditeurs phonographiques indépendants qui pressent en petites quantités des disques novateurs vendus à un public d'initiés. Ces mordus de la première heure, qui éditeront des enregistrements sommaires du Minton's, sont lassés des « beaux timbres » et des orchestrations élaborées mais figées du swing. Ils se passionnent pour ces pièces qui commencent par des thèmes joués à l'unisson, comme un avertissement au timbre dur. Bien d'autres traits sont déstabilisants pour le novice : les tempos, la rythmique, qui s'appuie sur une cymbale ride* linéaire et une contrebasse en marquant les temps, et les bombs* de grosses caisses et de caisses claires, ponctuations qui « poussent » les solistes (Kenny Clarke).

Les conceptions harmoniques évoluent vers la polytonalité par l'enrichissement des accords en superstructure. Des pianistes comme Al Haig ou John Lewis plaquent des block* chords des deux mains, laissant la contrebasse occuper l'infrastructure. Progressions par quartes, accords de quinte diminuée, gammes par ton (Bud Powell), accords de passage, incrustation d'accords de mineur septième du deuxième degré avant les accords de dominantes, divers procédés de réharmonisation, comme la fameuse substitution tritonique, produisent autant de nouvelles sonorités capables de supporter des paraphrases mélodiques frénétiques aux contours plus heurtés (pour les oreilles de l'époque).

Ainsi, à la faveur d'une réharmonisation audacieuse, *What Is this Thing Called Love*, de Cole Porter, devient *Hot House*. De son côté, Charlie Parker complexifie le blues (*Billie's Bounce*, 1945).

« Bird », génie de l'improvisation, bouleverse les conceptions mélodiques par la cohérence de son flux discursif. Il est le maître de cet art de la composition instantanée et interactive, où le phrasé est rendu inventif par l'utilisation de notes* fantômes et, en particulier, par le décalage des accents (*Donna Lee*, 1947). Au timbre rond, il préfère la suggestion d'un tempo dédoublé ou les ballades très lentes (*Lover Man*).

Le pianiste Lennie Tristano théorisera ces conceptions tout en mettant en garde les musiciens de sa génération contre les risques d'un « académisme bop ».

Parmi les dignes héritiers de cette période fertile, il faut citer le saxophoniste ténor Sonny Rollins, le saxophoniste alto Cannonball Adderley, la chanteuse Sarah Vaughan... Dans les années 1970, des saxophonistes comme Dexter Gordon, messager du bop sur la côte ouest, ou Phil Woods, sorte d'héritier de Charlie Parker, vont revisiter le genre, ainsi que, plus récemment, Branford Marsalis.

Eugène LLEDO

BÉCARRE

Signe musical ♮ qui, placé devant une note, annule l'altération qui l'affectait, dièse ou bémol, que cette altération soit passagère (valable pour la seule mesure), ou constitutive (prévue pour tout un morceau par l'ensemble des altérations notées en début de portée, que l'on nomme armature). On remarquera que, jusqu'au XVIII^e^ siècle, une note diésée revenait au naturel par l'emploi, non d'un bécarre, mais d'un bémol. Dans le plain-chant, une seule note bémolisée était connue, le *si*, appelé B en Allemagne. D'où le nom de B *quadratum* ♭ ou ♮, soit B carré, bécarre, par opposition au B *rotundum* ou *molle*, ♭, et aussi au B *cancellatum*, le dièse, ♯, B que traversait une croix (XV^e^ s.). En Allemagne, le *si* naturel est figuré par la lettre H, tandis que le *si* bémol l'est par B ou par Hes. En Angleterre, le H est inconnu, c'est le B (*si* bécarre) et le B *flat* (*si* bémol) qui sont utilisés.

Pierre-Paul LACAS

BEL CANTO

Introduction

Par bel canto on désigne trop souvent les esthétiques vocales les plus disparates, sans aucune pertinence musicologique. L'expression est ainsi employée dans un sens générique et familier pour qualifier l'opéra en général, quel qu'en soit le style, ou l'époque, afin de le distinguer de la musique symphonique ou religieuse. L'étymologie italienne, si elle vient à restreindre le champ culturel de cette dénomination, ne lui assigne que rarement un cadre temporel précis et s'accompagne, le plus souvent, d'une nuance péjorative. Le bel canto est alors assimilé à la vocalité exacerbée du chant italien, romantique ou vériste, dont le contre-*ut* passe, souvent à tort, pour être le signe emblématique. L'expression même de bel canto, uée de père inconnu, n'est apparue dans le langage que plus d'un siècle après l'émergence de l'esthétique à laquelle elle renvoie. C'est en effet au moment ou la poétique belcantiste, essentiellement liée à l'art des castrats, vient à s'estomper au profit du romantisme naissant que les nostalgiques de son âge d'or forgent ce qualificatif nouveau, comme on exhale un regret. Ainsi Stendhal en 1817.

À l'époque de ce qu'aujourd'hui on appelle le bel canto, soit entre 1680 et 1820, l'usage est plutôt de parler de *buon canto*, expression relevée dans les célèbres *Opinioni de' cantori antichi e moderni* de Pier Francesco Tosi (1723). Castrat, pédagogue mais aussi compositeur, ce dernier développe une philosophie du chant indissociable du genre lyrique qu'il s'applique à servir : le bel canto

originel. Cette esthétique marque une rupture avec celle qui dominait depuis le début du siècle précédent, notamment à Florence au sein de la Camerata Bardi, où prévalait le *recitar cantando*, c'est-à-dire le discours affranchi des entrelacs de la polyphonie et un art de dire autant que de chanter, dont Jacopo Peri, Emilio de' Cavalieri et Giulio Caccini devaient être les meilleurs artisans. Dans son recueil *Le Nuove Musiche* (Florence, 1602), ce dernier exposait les principes d'*il buon modo di cantare* que ses successeurs allaient quelque peu subvertir. D'une époque à l'autre se dessineront les contours d'un style d'opéra nouveau, de profil baroque, le seul auquel il convienne d'accoler, rétrospectivement, l'appellation bel canto.

• Du « recitar » florentin au « cantar » baroque

La nouvelle donne musicale tient en un renversement des rapports entre chant et texte. Alors que le modèle de la tragédie grecque pesait sur l'opéra florentin, affirmant la supériorité platonicienne du mot sur le son, l'opéra baroque, tel qu'il apparaît et se développe ensuite à Rome, puis à Venise, libère progressivement la ligne vocale de la tutelle du mot. Au récitatif bientôt jugé plat et aride se substitue, dans les opéras d'un Stefano Landi (1586 ou 1587-1639) ou d'un Luigi Rossi (1597 env.-1653), l'*arioso* puis l'*aria* distincte du *recitativo secco* qui l'introduit. À Rome, la création par les Barberini du Teatro delle Quattro Fontane, dans les années 1620, attise le goût pour le démonstratif, les scénographies somptueuses du Bernin offrant un magistral contrepoint aux efflorescences vocales. Monteverdi lui-même, influencé à ses débuts par l'éthique florentine, comme en témoigne notamment son *Orfeo* de 1607, inscrira son *Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1640) tout comme son *Couronnement de Poppée* (1643) dans le sillage baroque, mêlant à

son *canto spianato* proche de la diction poétique des pièces vocales ornées.

On n'aura garde, toutefois, de penser que la jubilation vocale érigée en principe par l'opéra baroque constitue alors une fin en soi. De l'ancienne éthique poétique et musicale on conserve au contraire deux principes fondateurs essentiels : l'expressivité, fondée sur l'imitation des sentiments traduite en *affetti*, et la *sprezzatura*, ou liberté du phrasé, au service de cette expressivité. C'est très opportunément que Reynaldo Hahn inscrit au cœur de sa célèbre conférence sur le chant, *Comment émouvoir*, ses réflexions sur le bel canto originel et sa vocation expressive. Il y rappelle avec pertinence que la virtuosité du bel canto ne se réduit pas à la seule agilité acrobatique, mais suppose l'expression du sentiment par le jeu de la stylisation vocale, fondée sur « la qualité, le lié, la souplesse » d'un phrasé « malléable à l'infini » et capable d'épouser toutes les nuances du sentiment. Cet équilibre fragile entre exubérance vocale et influx émotionnel fera la grandeur du bel canto, de Luigi Rossi à Pier Francesco Cavalli (1602-1676) et Antonio Cesti (1623-1669), avant Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Lotti (vers 1667-1740), Nicola Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (vers 1696-1730), pour culminer avec Haendel dans les années 1720.

• L'âge d'or haendélien et la décadence

Avec Georg Friedrich Haendel (1685-1759) la gamme expressive du bel canto atteint un apogée, alors même que l'agilité virtuose est à son plus haut. On distiuguera cependant ce qui, dans cette expressivité vocale, relève d'une expression codée, soumise à des formes plus ou moins stéréotypées, et ce qui s'apparente à un pathétique ou à une émotion plus spontanés.

La rhétorique baroque offre ainsi une gamme de figures obligées, d'essence descriptive, dont l'étendue et la variété sont presque sans limites, épousant tous les états d'âme et toutes les situations théâtrales. *Arie di paragone* où se disent les correspondances de la nature et du sentiment, *arie di furore, di gelosia, di sdegno* pour traduire la passion contrariée, *arie di vendetta* ou *di tomba* pour clamer la vengeance ou se lamenter sur ses conséquences funestes. Mais à côté de ses formes emblématiques et hyperboliques du *canto figurato*, au demeurant sublimées par le génie d'un Haendel, il y a place dans les opéras de cette époque pour le pathétique des *largos* élégiaques comme pour la pureté des *cantabili* à fleur de lèvres, que les castrats contraltistes ombrent de leur timbre envoûtant. De ces virtuoses, Stendhal rappelle opportunément qu'ils brillaient dans le canto spianato, exempt de fioritures, sensuel et porteur d'une indicible émotion.

Ce miraculeux équilibre entre extroversion et chant de l'âme trouve sa limite avec l'expansion décadente de la virtuosité, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. En réaction contre les coups que le souci de réalisme issu des Lumières porte à l'idéalisation baroque, les chanteurs suscitent alors une surenchère virtuose de plus en plus gratuite. L'exaspération technique l'emporte sur le souci expressif, le spectaculaire vide de sens appauvrit la densité humaine des ouvrages d'opéra. Le « toujours plus haut, toujours plus vite » signe la décadence d'un genre. La progressive disparition des castrats s'ensuit. Cette dérive vers un chant uniquement préoccupé de prouesses et d'hédonisme concourt à donner du bel canto une image réductrice, qui ne retiendra d'une esthétique que ses avatars les plus discutables. Il reste que, dans ses principes comme dans sa réalité, le bel canto baroque meurt avec le XVIII^e^ siècle. Il appartiendra à Rossini de lui redonner vie et sens au cours des deux décennies qui suivront.

• Rossini ou la renaissance belcantiste

Avec Mozart et contre Gluck, le compositeur de *Tancredi*, féru de chant, proclame l'assujettissement des mots à la musique et le refus de paraphraser de manière imitative les sentiments du texte théâtral, posant du même coup le principe d'un chant expressif, dédaigneux des effets extérieurs de l'émotion mais attaché à la susciter chez l'auditeur. L'ambition dépasse celle de l'opéra baroque, dont la volonté de stylisation du réel ne s'affranchissait pas du sens littéral du poème. Rossini affirme à ce propos que « l'expression de la musique n'est pas celle de la peinture, [...], elle ne consiste pas à peindre sur le vif les effets extérieurs des émotions de l'âme mais à les susciter chez qui l'écoute », ce qui est le principe même de l'esthétique des *affetti* propre au bel canto.

Dans les opéras sérieux, qui constituent la part la plus importante de la production rossinienne, le beau chant est donc inséparable des émotions qu'il cherche à susciter. On sait que le compositeur garde la nostalgie des castrats, en qui il voit non seulement d'éblouissants virtuoses mais aussi de vibrants interprètes capables de transmettre d'ineffables émotions. C'est à la voix féminine de contralto qu'il s'en remet pour prolonger l'art de ces chanteurs. L'ambiguïté sexuelle de ces voix de femmes aux graves profonds pérennise la volonté d'idéalisation et d'abstraction de l'époque précédente. Si le contralto se voit offrir les rôles de prima donna bouffe (Clarice de *La Pietra del paragone*, Isabella de *L'Italienne à Alger* ou Cenerentola), Rossini lui attribue par ailleurs les rôles d'adolescents au sein de ses œuvres sérieuses. Ce type de *contralto musico* est ainsi doté d'emplois nobles ou héroïques où il peut déployer une gamme étendue d'émotions, du lyrisme élégiaque à la ferveur

extrovertie (Tancredi, Malcolm de *La Donna del lago*, Calbo de *Maometto II*, Arsace de *Semiramide*).

Il n'y a d'ailleurs pas lieu d'opposer, au plan de l'écriture vocale rossinienne, le *serio* et le *buffo*. Le compositeur, fidèle à l'héritage mozartien, s'emploie au contraire à conférer à l'opéra sérieux l'animation des ensembles de l'*opera giocoso*, et à ses opéras légers la virtuosité ample et ornée, d'ordinaire réservée au style serio. Qu'il s'agisse des basses, des ténors ou des contraltos, la rhétorique vocale est le plus souvent interchangeable. Seuls les rôles de composition de l'opéra bouffe se voient assigner un langage spécifique : la syllabisation rapide au service d'un comique de situation caractéristique de personnages comme Dandini et Don Magnifico de *La Cenerentola* ou Bartolo du *Barbier de Séville*. À ces derniers n'est dévolue que la dynamique du comique. La poétique musicale de Rossini ne se limitant pas à cet aspect particulier de son génie théâtral, il reste à envisager la part majeure de sa production, consacrée à l'expression du pathétique ou de l'épique, de la magie théâtrale ou de l'héroïsme stylisé, pour lesquels le musicien inscrit sa vocalité dans le droit fil du belcantisme virtuose et éloquent.

Le souci de caractérisation et d'expression primant, chez Rossini, sur la simple exubérance vocale, il importe ici de bien voir que la vocalité fleurie chère au compositeur n'est pas faite de la superposition d'enjolivures gratuites d'une ligne mélodique surchargée d'ornements et de variations. Les mélismes rossiniens sont la chair même de la mélodie et ce qui lui confère son pouvoir expressif en renforçant sa charge émotive. Lorsqu'il décide d'écrire lui-même ses ornements, au lieu d'en laisser le soin à des chanteurs parfois trop soucieux de se faire valoir, le compositeur revendique

cette unicité de l'idée mélodique et de ce qui la sublime. Ce chant naît orné et c'est ce qui fonde l'éthique musicale belcantiste.

• Le déclin

Avec le romantisme naissant, cette éthique est mise à mal par l'évolution du goût, le rejet des sujets mythologiques et, d'une manière générale, de l'idéalisation. La poétique des Schiller, Hugo ou Dumas appelle un nouveau style de chant accordé à une dramaturgie soucieuse de vérité plus immédiate, de passions exacerbées. Une déclamation davantage calquée sur la métrique du langage parlé, un accent plus mordant et – fait nouveau – un souci de vraisemblance dans la représentation des personnages d'opéra sont autant d'éléments incompatibles avec l'esthétique belcantiste. Le contralto travesti cède la place au ténor, l'ambiguïté sexuelle est abolie et avec elle la typologie vocale qui prévalait jusqu'alors. Les premiers romantiques, de Meyerbeer et Mercadante à Donizetti et Bellini, ont beau se montrer attachés à certaines formules belcantistes, principalement dans l'écriture des rôles féminins, la nouvelle donne dramatique contredit le principe d'idéalisation et les bases mêmes de l'équilibre vocal qui en était le garant. L'asymétrie de la phrase déclamée, la répartition inégale des accents et respirations, l'élévation des tessitures, le doublement de la ligne vocale par l'orchestre, l'abandon de la colorature dans les emplois masculins, entraînent un reflux de la vocalité ancienne et, partant, une raréfaction des interprètes capables de la servir.

Rossini prend conscience du hiatus se creusant entre un langage vocal fleuri – dont il avait commencé de prendre congé dès sa *Semiramide* de 1823 – et les influx romantiques dont son orchestre est animé. Le miracle de *La Donna del lago* (1819), où virtuosité transcendante et climat romantique s'alliaient superbement, fera

bientôt figure de divine exception. Le réformisme du musicien n'est pas en cause. Ce dernier est en effet le contraire d'un conservateur, lui qui a opéré une totale refonte de l'opéra en métamorphosant le récitatif, en développant les scènes d'ensemble au détriment du découpage en airs séparés et donné à son orchestre comme à ses chœurs une ampleur nouvelle. L'abandon du *lieto fine* (dénouement heureux) au profit de finales tragiques dans ses opéras napolitains devait même lui attirer les foudres du public et provoquer son départ de Naples pour Venise en 1823. La carrière parisienne de Rossini conduira ensuite le compositeur, d'une manière irréversible, vers une forme renouvelée de l'expression lyrique qui atteindra son point de non-retour avec *Guillaume Tell* (1829), œuvre génialement novatrice. Une ère nouvelle s'ouvre alors, qu'un Meyerbeer saura incarner avec talent et opportunisme, mais dont les préceptes artistiques n'ont plus rien de commun avec le bel canto.

• Un bel canto romantique ?

Le premier romantisme, celui de Donizetti, et surtout de Bellini, cultive, comme il a été dit plus haut, une certaine nostalgie des formes extérieures du belcantisme. Les héroïnes féminines apparaissent dans des atours vocaux inspirés d'une certaine idéalisation ou d'un angélisme innocent, et les mélismes de la vocalisation contribuent à les préserver du commun. Une agilité belcantiste tient lieu d'idéalisation à Juliette (*I Capuleti e i Montecchi*) comme à Amina (*La Sonnambula*), à Elvira (*Les Puritains*) ou à Lucia (*Lucia di Lammermoor*). Quand la femme prend les traits d'une prêtresse (Norma), d'une reine (Anna Bolena) ou, plus généralement, d'un être hors du commun, c'est au vocabulaire néo-belcantiste que les romantiques ont recours pour sublimer ses élans, vengeurs ou arrogants. La cantilène délicatement fleurie exprime par ailleurs la suavité et la tendresse de ces âmes

sensibles. Les coloratures encore dévolues aux premiers emplois de ténor par Bellini sont davantage redevables de la formation rossinienne de ces chanteurs et seront rapidement délaissées. Il reste que, dans son essence, l'opéra romantique, s'il conserve une dette à l'égard du bel canto, en diffère absolument par sa poétique théâtrale. Descendus de leur piédestal, les héros romantiques se meuvent désormais dans le réel et leurs réminiscences belcantistes, qui vont peu à peu disparaître, ne sont qu'une révérence au passé. On n'utilisera donc l'expression « bel canto romantique » qu'avec la pleine conscience de l'antinomie qui sépare les deux esthétiques confondues dans cet oxymoron.

Gaetano Donizetti. *Le compositeur italien Gaetano Donizetti vers 1835, à l'époque de la création de Lucia di Lammermoor. Dessin à la plume rehaussé de lavis.*

Copyrighted material

Bibliographie

R. BLANCHARD & R. DE CANDÉ, *Dieux et divas de l'opéra*, 2 vol., Plon, Paris, 1986-1987, nouv. éd. en 1 vol. Fayard, Paris, 2004
R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Florence-Fiesole, 1983, nouvelle édition 1996 (trad. de l'italien par H. Pasquier, *Histoire du bel canto*, Fayard, 1987)
P. A. DUEY, *Bel Canto in Its Golden Age : A Study of Its Teaching Concepts*, King's Crown Press, New York, 1951, rééd. fac sim. Da Capo, New York, 1980
R. HAHN, *Du chant*, P. Lafitte, Paris, 1920, rééd. Gallimard, Paris, 1957
L. MANÉN, *The Art of Singing : a Manual*, Faber, Londres, 1974, nouv. éd. *Bel Canto. The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*, Oxford University Press, Oxford, 1987
C. OSBORNE, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Amadeus Press, Portland (Oregon), 1996
A. PERROUX, *L'Opéra, mode d'emploi*, éd. Premières Loges, Paris, 2000
J. ROSSELLI, *Il Cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, il Mulino, Bologne, 1993
STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris, 1817, repris dans *Stendhal. Rome, Naples et Florence*, Julliard, Paris, 1964 ; *Vie de Rossini*, Paris, 1824, rééd. coll. Folio, Gallimard, Paris, 1992.

BERLIN ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

Fondé en 1882, l'Orchestre philharmonique de Berlin (Berliner Philharmonisches Orchester) a toujours été considéré comme l'une des meilleures et des plus prestigieuses formations symphoniques du monde. Son homogénéité, l'élan collectif qui s'en dégage reflètent dans ce qu'elle a de plus fort la tradition des orchestres allemands : discipline, insertion progressive des instrumentistes, qui gravissent généralement les échelons au sein de l'ensemble avant de parvenir aux postes de solistes, continuité assurée par la durée particulièrement longue des mandats des chefs permanents... Ces chefs permanents, également directeurs musicaux, ont été nommés à vie pendant près d'un siècle, jusqu'à Karajan, ce qui explique leur nombre relativement restreint.

En 1882, quelques concerts donnés à Berlin par l'Orchestre de Meiningen sous la direction de Hans von Bülow, alors le meilleur orchestre européen, provoquent un véritable choc chez les musiciens berlinois. Les instrumentistes de l'Orchestre Bilse, l'une des rares formations de concert relativement régulière à Berlin qui jouait dans une brasserie de Charlottenburg, la Bilse Konzerthaus, décident alors de se constituer en orchestre permanent et d'abandonner les programmes à succès de Benjamin Bilse pour se consacrer au grand répertoire symphonique. Ils se donnent une véritable charte démocratique et appellent à leur tête l'un des plus grands chefs wagnériens de l'époque, Franz Wüllner, qui avait créé *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*. Wüllner n'assure que la saison 1883-1884 et laisse sa place à Karl Klindworth puis à Hans von Bülow,

premier chef à vie qui dirige l'orchestre de 1887 à 1893. Richard Strauss lui succède de 1893 à 1895. L'orchestre a trouvé une salle, dans la Bernburger Strasse, une ancienne patinoire désaffectée qui devient la Philharmonie. En une douzaine d'années seulement, les bases de ce qui allait devenir le meilleur orchestre allemand sont jetées. Arthur Nikisch, à la tête de l'ensemble entre 1895 et 1922, apporte une imagination et un sens de la couleur jusqu'alors ignorés. L'orchestre effectue ses premières tournées et grave ses premiers disques sous sa direction : l'enregistrement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven en 1913 est le premier enregistrement intégral d'une œuvre aussi longue. Nikisch inscrit au répertoire les noms de Bruckner, Mahler, Sibelius et Richard Strauss.

Avec Wilhelm Furtwängler, directeur musical de 1922 à 1954, l'orchestre acquiert une sécurité d'exécution ainsi que des sonorités moelleuses et généreuses des instruments à cordes qui marque une époque. Son répertoire s'ouvre à la musique contemporaine et il crée des œuvres de Schönberg (*Variations*, op. 31, 1928), Kodály (*Soir d'été*, 1931) et Hindemith (*Mathis le peintre*, 1934). Pour le cinquantième anniversaire de l'orchestre, Furtwängler commande des partitions à Prokofiev (*Concerto pour piano n°* 5, 1932), Hindemith (*Philharmonisches Konzert*, 1932) et Honegger (*Mouvement symphonique n° 3*, 1933). Pendant la période nazie, il conserve ses fonctions à la tête de l'orchestre, aidant les musiciens juifs à quitter l'Allemagne. Mais, soupçonné de collusion avec le pouvoir, il sera interdit de direction entre 1945 et 1948 avant d'être lavé de tout soupçon. Leo Borchard (1945) et Sergiù Celibidache (1945-1948) assurent l'intérim.

Herbert von Karajan succède à Furtwängler en 1955 et tourne une page d'histoire : l'orchestre devient une vedette médiatique

grâce aux innombrables disques, concerts télévisés, films, tournées... À Salzbourg, il descend dans la fosse au festival de Pâques que fonde Karajan lorsqu'il s'écarte du festival d'été (1967). Sur le plan artistique, Karajan assimile l'acquis de ses prédécesseurs et pousse encore plus loin le travail d'ensemble : on parle des fameuses « sonorités Karajan », beaucoup imitées mais jamais égalées, profondeur des basses, égalité des lignes mélodiques, perfection rythmique, densité des sons. Pour le centenaire de l'orchestre, des commandes d'œuvres nouvelles sont passées à Aribert Reimann, Udo Zimmermann, Krzysztof Penderecki (*Concerto pour violoncelle n° 2*, 1983), Alfred Schnittke (*Concerto pour violon et violoncelle*, 1983), Siegfried Matthus, Jürgen von Bose, Manfred Trojahn, Isang Yun (*Symphonie n° 1*, 1984), Gunther Schuller, Detlev Müller-Siemens et Hans Werner Henze (*Symphonie n° 7*, 1984).

L'ancien bâtiment de la Philharmonie, détruit dans les bombardements de 1944, a été remplacé par un édifice moderne, inauguré en 1963, dont la grande salle est un modèle de perfection acoustique. La petite salle, réservée à la musique de chambre, a été inaugurée en 1987.

À la mort de Karajan, en 1989, Claudio Abbado est élu par les musiciens de l'orchestre pour lui succéder. En quelques années, il apporte un sang neuf à l'orchestre, dont plus d'un tiers de l'effectif est renouvelé. Ce sanctuaire de la tradition germanique s'internationalise, les sonorités deviennent moins onctueuses, plus angulaires ; ce nouveau style de l'orchestre le rapproche de ses homologues américains et britanniques : davantage d'efficacité, moins d'identité spécifique. La perfection, certes, mais une perfection qui ressemble à d'autres maintenant. Le répertoire s'élargit à tous les genres de musique, y compris l'avant-garde. Le

chef britannique Simon Rattle succède à Claudio Abbado à partir de la saison 2002-2003. Il recentre le répertoire sur le classicisme viennois, Mahler et les contemporains. Il rajeunit également les effectifs.

Au sein de l'orchestre, plus d'une vingtaine de formations de musique de chambre ont vu le jour : Octuor philharmonique de Berlin, Solistes de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Quatuor Brandis, Scharoun-Ensemble, Quatuor Westphal, Philharmonia-Quartett, Douze Violoncelles de la Philharmonie de Berlin... Quelques instrumentistes de renom ont appartenu à un moment de leur carrière à cet orchestre : Enrique Arbós, Louis Persinger, Szymon Goldberg, Michel Schwalbé, Aurèle Nicolet, James Galway, Gregor Piatigorsky, Adolf Scherbaum, Emmanuel Pahud. La première femme engagée dans l'orchestre (1982) est une violoniste suisse, Madeleine Caruzzo. Peu après, la nomination de Sabine Meyer au poste de clarinette solo provoquait une mini-révolution dans l'orchestre, qu'elle devait quitter au bout d'un an pour se consacrer à une carrière de soliste. Les femmes intégreront peu à peu l'orchestre.

Le fonctionnement de l'Orchestre philharmonique de Berlin repose sur des principes démocratiques, qui se manifestent notamment lors du recrutement des nouveaux membres : les auditions se déroulent devant l'ensemble de l'orchestre et chaque instrumentiste participe au vote avec une voix égale à celle du directeur musical. L'acceptation définitive n'est prononcée qu'après une période probatoire de deux ans, sur avis du pupitre concerné, le directeur musical conservant un droit de veto.

Le nom Berliner Philharmoniker n'est utilisé que dans le cadre des activités discographiques de l'orchestre. Il s'agit de la raison

sociale d'une société privée fondée par les musiciens pour gérer leurs enregistrements et prestations vidéo.

Alain PÂRIS

BLUEGRASS

Au début des années 1940, le chanteur et mandoliniste américain Bill Monroe crée un quatuor acoustique – mandoline, fiddle, guitare et contrebasse – baptisé les Blue Grass Boys (en référence à une célèbre herbe bleue du Kentucky), qui mêle à la tradition des Appalaches les improvisations jazzy du western swing. Le succès de cette formule permet à Monroe de s'entourer des musiciens les plus novateurs : Earl Scruggs, Lester Flatt, Jimmy Martin, Carter et Ralph Stanley (les Stanley Brothers), Don Reno, Jim et Jesse McReynolds (Jim & Jesse)... Après un fructueux passage parmi les Blue Grass Boys, chacun de ces artistes fondera son propre orchestre de « bluegrass », signant ainsi la naissance d'un nouveau genre de la country music. Celui-ci se caractérise par sa virtuosité, son émotion, sa créativité, tout en conservant des éléments fondamentaux de la tradition appalachienne, comme l'usage exclusif d'instruments acoustiques.

Après un passage difficile au milieu des années 1950, lorsque le bluegrass semble ne pas pouvoir survivre face à la déferlante du rock'n'roll, le genre va être sauvé par l'émergence du folk boom nordiste des années 1960, qui fait un temps de toutes les musiques acoustiques le véhicule favori des campus universitaires. Les meilleurs orchestres de bluegrass se produisent ainsi sur les plus grandes scènes, au Carnegie Hall de New York comme au festival de Newport. Ce genre, qui était jusqu'alors limité à ses terres sudistes d'origine, voit s'ouvrir un énorme marché, américain puis international au fur et à mesure que le monde entier se passionne pour ce qui apparaît comme la résurgence du vieux folklore

américain (en France, avec Hugues Aufray notamment). Certains nouveaux labels se tournent vers ce public et enregistrent à nouveau les grands fondateurs du bluegrass comme d'autres artistes moins connus qui végétaient dans le circuit des petits clubs.

Cette ouverture du marché se double évidemment assez vite d'une évolution de la musique elle-même, en particulier par des interprétations de thèmes favoris du public auquel on s'adresse désormais (compositions de Woody Guthrie, de Bob Dylan, voire de Johnny Cash). Lorsque se crée le folk rock électrique, plusieurs musiciens de bluegrass suivent cette évolution. De nouveaux groupes, pas toujours sudistes et bientôt non américains, s'imposent à leur tour dans un genre désormais pérennisé : The Country Gentlemen, The Seldom Scene, The Dillards, The Greenbriar Boys, New Grass Revival (dont les émules créeront une éphémère scission entre le bluegrass et le newgrass)...

Les artistes qui apparaissaient comme révolutionnaires dans les années 1960 et 1970 (les banjoïstes J. D. Crowe et Tony Trischka, les guitaristes Dan Crary, Tony Rice, les mandolinistes et joueurs de fiddle Sam Bush et Mark O'Connor, le mandoliniste David Grisman) apparaissent peu à peu comme de grandes figures de la « tradition » bluegrass. Dans les deux dernières décennies du xx^{e} siècle, le genre connaît un évident renouveau avec des artistes ou des orchestres comme Alison Krauss, The Nashville Bluegrass Band, Lynn Morris, IIIrd Tyme Out, The Cox Family, The Lonesome River Band, Béla Fleck ou Ricky Skaggs (qui s'est aussi imposé comme une superstar de la country music moderne). Et l'on voit même des vedettes de Nashville comme Dolly Parton faire d'importantes incursions dans le bluegrass afin de démontrer la force de leurs racines montagnardes.

Il n'existe pas véritablement d'anthologie discographique couvrant toute l'histoire du bluegrass, mais le label Rounder Records, qui enregistre ce genre depuis le début des années 1970, a publié d'excellents recueils comme *Rounder Bluegrass, Rounder Banjo, Rounder Bluegrass Guitar* ou *Rounder Fiddle.*

Gérard HERZHAFT

Bibliographie

R. CANTWELL, *Bluegrass Breakdown. The Making of the Old Southern Sound,* University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 1984
C. FLEISCHHAUER & N. V. ROSENBERG, *Bluegrass Odyssey, ibid.*, 2001
N. V. ROSENBERG, *Bluegrass. A History, ibid.*, 1993.

BLUES

Introduction

Le blues prend forme vocale et instrumentale originale au sein de la population noire du sud des États-Unis d'Amérique dans la seconde moitié du XIXe siècle. Né de l'esclavage, où les Noirs étaient traités plus comme un capital d'exploitation fermier ou ouvrier que comme des êtres humains, nourri par le racisme, la ségrégation et la misère, il en porte la douleur et en exprime le climat d'affliction, mais témoigne aussi de la vitalité de ses inventeurs.

Plus parole que musique, malgré une structure harmonique bientôt définie, il est une chronique autobiographique et poétique qui, toujours entre humour et mélancolie, métaphore et lucidité, inscrit dans l'universel la joie et le malheur, l'espoir et la souffrance d'un groupe d'individus, et lui donne statut.

Ainsi, assimilant tous les folklores, se développant parallèlement aux autres formes musicales que sont les spirituals, la musique country et le jazz, le blues marquera-t-il de son empreinte toutes les musiques populaires qui ont émergé au XXe siècle.

• Origine et définition

Lorsque les chants, les musiques et les langues des terres africaines razziées par les marchands d'esclaves, mais coupés de leur fonction rituelle, sociale et culturelle, fragmentés par l'oubli, déformés par l'interdit et le refoulement, rencontrent les sons, danses, chants et

musiques des terres américaines, langues anglaise, française, allemande, berceuses, comptines, hymnes, chansons et ballades, gavotte, valse, quadrille ou polka, les œuvres classiques ou populaires du répertoire orchestral européen, commence la lente genèse du blues, musique qui n'a pas vraiment d'origine, mais qui, moyen de communication, de reconnaissance et d'ascension sociale, comme l'atteste la plus-value donnée aux musiciens dans les ventes d'esclaves, signe l'inscription du Noir dans sa nouvelle société.

Viennent d'abord : les chants de travail, les cris et les appels, qui rythment le labeur aux champs ou sur les chantiers ; les mélopées, les fredonnements ou les « petits airs » que remarque Thomas Jefferson en 1787 dans ses *Notes on the State of Virginia* ; le violon, qui distrait et fait danser les maîtres et qui, joint au banjo et aux morceaux de bois ou d'os qui remplacent les tambours interdits par le « Code noir », enchante aussi les esclaves ; les chants religieux, empruntés pour l'essentiel à la liturgie protestante... d'où naissent, avec le *minstrel show*, d'abord composé de Blancs à face noircie (1843), puis de Noirs (Georgia Minstrels, 1865), le spiritual – dont la première manifestation organisée sera la mise sur pied, le 6 octobre 1871, de la tournée des Fisk University Jubilee Singers –, le jazz et enfin le blues, né sans doute entre 1865 et 1870, c'est-à-dire après la guerre de Sécession, après l'abolition de l'esclavage.

Descendant de l'art du griot, du conteur d'Afrique, évoquant la figure du *trobar*, le troubadour de la Provence des XII^e^ et XIII^e^ siècles, le blues est là dès que le Noir se parle à lui-même, mais il ne pouvait trouver sa forme et son espace qu'à partir de l'identité de ses inventeurs. Esclave, le Noir est sans nom, ne s'appartient pas. Libre, et bien que sa condition n'en soit souvent nullement améliorée, il peut chanter en son nom, chanteur qui exprime un groupe dont il est en même temps l'expression. Ainsi peut-il

raconter son histoire et l'histoire de son peuple, créer mythes et poèmes, dire ce qu'il vit, et parler d'amour, l'amour de la femme comme celui de la langue, amour gourmand dont dépend l'humour. Car le blues, enfanté dans la douleur, ne peut exister que dans la liberté du sujet.

L'origine du mot lui-même est indécise (*to be blue*, broyer du noir, ou *blue devils*, improbables lutins ou feux follets venus d'une ballade irlandaise) et lointaine (début du XIX^e^ s.), tandis que ses acceptions sont aussi variées qu'imbriquées.

Terme générique qui caractérise et recouvre une forme capitale de la musique américaine, elle-même définie par des critères musicaux, historiques, psychologiques, sociologiques... qui la contiennent mais qu'elle ne cesse d'excéder, le blues se définit comme une sensation, un sentiment de soi habituellement traduit par cafard, passé dans ce sens dans la langue (« j'ai le blues »), et auquel correspond assez bien le spleen des poètes (Vigny, Baudelaire). Il est ainsi une sensibilité, nne émotion expressive (*feeling*) qui passent dans le jeu, dans le chant, et sans lesquelles il ne se passe rien. Et il est l'impalpable densité qui donne corps à la musique, transcende les styles et les races et rend accessible à tous ce qu'il raconte.

Il est donc un texte, tissé de la mémoire d'un peuple, de ses légendes (*John Henry*, *Stack O Lee*) et de sa vie quotidienne, blues que hante la femme et que traversent, du spirituel au trivial, de l'obscène au sublime, le charançon du coton et le contremaître sans pitié, les pénitenciers et les inondations, la mule fatiguée et les chiens dressés pour la chasse au nègre, les incendies et les voyages, l'alcool et la maladie, les jeux, les juges et les shérifs, la prison et la sécheresse, les fleuves, le feu et le ciel, la guerre, la boxe et les

présidents des États-Unis... Conteurs, chanteurs et musiciens ont constitué une tradition orale dont ils ont assuré la transmission dans une improvisation constante.

Par sa répétition infinie, l'homme s'interroge sur lui-même dans cet état d'âme, d'esprit et d'humour que créent le doute de soi et la proximité sue, connue de la mort. Catharsis, le blues s'en fait la résolution, projetant avec les moyens du bord une vision du monde, une philosophie qui le rend au moins provisoirement possible et qui inscrit la solitude dans l'universel. Langue vernaculaire, qui parle l'opacité et l'invisibilité du corps noir, en exhibe et en cache (*double entendre*) la sexualité, sa création fut une forme de survie, sublimation par laquelle ses créateurs se sont imposés dans la culture de notre monde, tandis qu'il reste le seul lieu d'identité du Noir américain.

• Structure harmonique

Essentiellement vocal, le blues se déroule selon un schéma AAB :

A : *Woke up this morning, blues around my bed,*
A : *Woke up this morning, blues around my bed,*
B : *Went for my breakfast, blues was in my bread.*

La mélodie compte bien moins que les paroles qu'elle soutient ; le blues est une structure de douze mesures, comportant trois phrases de quatre mesures, s'organisant autour de trois accords (tonique, sous-dominante, dominante) et marqué par l'altération des troisième et septième degrés de Ia gamme diatonique (*blue notes* auxquelles s'ajoutera celle de la quinte), dont l'origine est parfois rapportée aux gammes pentatoniques africaines.

Il existe plusieurs gammes de blues, que Philippe Baudoin présente ainsi dans *Jazz mode d'emploi* (cf. figure).

Trois gammes de blues.

Cependant, chanté, prêché et parlé, joué en majeur, mais aussi en mineur, sur tous les tempos, du lent au rapide, instrument (guitare, surtout, et piano) à l'unisson, en soutien, en contrepoint ou qui relaie, remplace, continue la voix, le blues peut être à huit ou à seize mesures et, dans son déroulement, ne pas respecter du tout les douze mesures, chaque musicien gardant la liberté de suivre sa propre métrique, de choisir sa progression d'accords et de modifier les paroles, imposant son rythme, son invention, ses sentiments et ses affects à un blues qui trouve sa vie et son originalité dans l'interprétation plus ou moins improvisée dont il est l'objet.

Codifié au tout début du xx^{e} siècle par W. C. Handy, qui fut un des premiers à noter sur le papier ce trésor d'invention populaire, le

Copyrighted material

blues partage avec le jazz sa gamme et ses *blue notes*, comme on peut l'entendre, écoute indispensable à qui veut réellement le sentir et le comprendre, dans les enregistrements de tous les musiciens de jazz, qu'ils jouent le blues ou s'en inspirent, imprimant au besoin ou à l'envi son climat à n'importe quel thème ou morceau, qu'il soit ou non un blues.

• Histoire et principaux interprètes

Le blues entre sur le marché du disque et de la musique avec la publication du *Crazy Blues* gravé à New York pour OKeh le 14 février 1920 par Mamie Smith. Celle-ci n'est pas la première Noire à enregistrer, mais son immense succès amène les compagnies phonographiques à créer pour le public noir des séries spéciales et bon marché appelées « colored » puis « race records ». Près de sept mille disques de blues, de spiritual, de gospel et de jazz seront publiés de 1920 à 1940, où disparaît le terme devenu infamant de « race », que remplace pour la musique noire enregistrée par des Noirs pour des Noirs celui de rhythm and blues.

Apparu par le courant dit des chanteuses de blues classiques, illustré par Ma Rainey, Bessie Smith « l'Impératrice », Ida Cox, Sippie Wallace, Rosa Henderson, Clara Smith, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey..., qui ne chantent pas que le blues et gardent l'empreinte des scènes de théâtre et de vaudeville sur lesquelles elles se produisent, le blues trouve son terreau le plus fertile et ses musiciens essentiels dans les États du Sud, pauvres et paysans. Chanteurs polyvalents (*songsters*), attachés à la terre ou itinérants, ils lui donnent son expression musicale et thématique, la liant au lieu, au terroir et à l'environnement, climat économique, social et relationnel du comté ou de l'État qui imprime leur chant et installe entre eux ressemblance et différence.

Le delta du Mississippi passe pour le berceau du blues et produit une forme pure, puissante, lancinante et incantatoire dont le représentant dominant est Charley Patton, qu'entourent, tous guitaristes, Son House, spécialiste du *bottleneck*, Skip James, Bukka White, Big Joe Williams, Robert Johnson, devenu une légende, Mississippi John Hurt, Tommy Johnson... Sur la côte est, Blind Blake, « Blind » Willie McTell, Barbecue Bob, le révérend « Blind » Gary Davis, Blind Boy Fuller, l'harmoniciste Sonny Terry..., instrumentistes souvent brillants, sont à l'articulation entre le jazz, la musique populaire blanche, le ragtime et le blues, qui, au Texas, couvre un champ plus vaste et plus varié. En témoignent les enregistrements de Blind Lemon Jefferson, le plus célèbre, du rugueux Henry Thomas et de Lead Belly, plutôt des songsters, de Ramblin' Thomas, « Funny Papa » Smith et Texas Alexander.

Memphis (Tennessee) est la première ville à donner son nom au blues, bien qu'elle rassemble des musiques aussi différentes que celles de Frank Stokes, du Memphis Jug Band (représentant une forme orchestrale, avec banjo, violon, mandoline, cruchon, kazoo et washboard, très répandue dans le Sud dans les années 1920), de Memphis Minnie, bientôt à Chicago et une des rares femmes de cet ensemble, de Walter « Furry » Lewis et de Sleepy John Estes. Les pianistes prédominent à Saint Louis (Missouri) : Roosevelt Sykes, Peetie Wheatstraw, Walter Davis, auxquels on associe Leroy Carr, d'Indianapolis, dont le duo avec le guitariste Francis « Scrapper » Blackwell créera un style.

Chicago, enfin. En deux temps, avant et après la Seconde Guerre mondiale, elle va prendre dans l'histoire du blues une place centrale. Ville industrielle, créatrice d'emplois, elle attire très tôt les Noirs du Sud à la recherche de travail et de liberté raciale, et des bluesmen, comme Thomas A. Dorsey (alias Georgia Tom), un des fondateurs

du gospel, et Tampa Red, viennent dès 1928 y enregistrer, s'y produire et s'y installer, provisoirement ou définitivement. Là, tandis que le blues change, solistes qui s'adjoignent une section rythmique, thèmes qui traduisent l'urbanisation noire et répondent aux nouvelles conditions de vie des musiciens et de leur public, blues qui recroise le jazz et les musiques blanches, production qui s'organise (chasseurs de talent, responsables – J. Mayo Williams, noir, Lester Melrose, blanc... – d'enregistrement, catalogues, réclame...), s'illustrent Big Bill Broonzy le magnifique, John Lee « Sonny Boy » Williamson, Washboard Sam, William « Jazz » Gillum, Memphis Slim, Big Maceo, Arthur « Big Boy » Crudup, Lil Green... Et montent du Sud profond, comme en opposition avec le ragtime, les accents du boogie-woogie, manière spéciale d'interpréter le blues au piano, encore appelé barrelhouse ou honky-tonk, que jouent Pinetop Smith, Meade « Lux » Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson, Jimmy Yancey, Cripple Clarence Lofton, Sammy Price et bien d'autres, qui influenceront vivement les pianistes de jazz.

La guerre, alors, entraînant une nouvelle émigration noire vers les centres industriels (Chicago, Detroit, les chantiers navals de la Californie), provoquant des prises de conscience chez les nombreux soldats noirs de l'armée américaine mêlés aux Blancs et découvrant d'autres rapports et d'autres pays, amenant paradoxalement une relative prospérité, puis la fermeture pendant deux ans (1943-1945) des studios d'enregistrement, enfin l'apparition d'un nouveau matériel, de nouvelles techniques et de nouveaux produits (bandes magnétiques, chlorure de vinyle, 45-tours) et l'essor des juke-boxes, des compagnies phonographiques indépendantes et des stations de radio, vont modifier radicalement la scène du blues.

Chicago, avec son ghetto, ses studios et sa tradition, non seulement garde sa place, égale pour le blues à celle de New York pour le jazz, mais la renforce, abritant une foule de musiciens résidents ou de passage, qui créeront cette forme superbe, violente et désespérée qui a nom Chicago blues. Au centre, avec son petit orchestre par lequel les plus grands passeront, servant de modèle aux Noirs comme aux Blancs, né dans le Mississippi, Muddy Waters. Autour, Jimmy Reed, les harmonicistes Little Walter, Big Walter Horton, le contrebassiste et compositeur Willie Dixon, les pianistes Otis Spann, Little Brother Montgomery, Sunnyland Slim, le batteur Fred Below... que suivront Otis Rush, Magic Sam, Buddy Guy, Junior Wells... tandis que montent de Memphis le torrentueux Howlin' Wolf, et de Helena (Arkansas), l'étonnant Sonny Boy Williamson II (Rice Miller).

Le blues est partout, dans les villes et dans les campagnes, mais se voit bientôt, comme le jazz, voler son statut de musique populaire par le rhythm and blues, vaste champ musical d'abord hétérogène, que le marché et son industrialisation et sa rationalisation progressives vont rapidement cadrer, rhythm and blues avec lequel, dans les années 1950, le blues se confond.

Tous les styles alors coexistent, marqués par les particularismes locaux, musiciens dont l'idiome commun ne gomme pas la façon propre de traduire leur environnement dans un rapport entre collectif et individuel que le blues crée et brouille sans cesse, communautés d'interprètes où les échanges sont permanents, mais aussi individualités marquantes dont la singularité engendre un style ou un courant, parfois étouffant (les épigones de B. B. King), parfois enrichissant (la polyinfluence de Lonnie Johnson), mais introduisant toujours dans le tissu musical ambiant à la fois suture et rupture.

Ainsi de B. B. King, né dans le Mississippi, disc-jockey à Memphis, où il rencontre Ike Turner, Junior Parker, Bobby « Blue » Bland, Little Milton..., enregistrant en Californie, et dont le style incisif, efficace et gorgé d'émotion domine largement le monde du blues. Trajectoire voisine pour T-Bone Walker, autre stature dominante, merveilleux guitariste aux lignes claires, venu du Texas en Californie. Où se mêlent jazz, blues et boogie-woogie pour donner les guitaristes Lowell Fulson ou Pee Wee Crayton, et les pianistes Lloyd Glenn ou surtout Charles Brown, bluesman à la voix de crooner. Et s'imposent l'envoûtant Elmore James, rattaché à l'école de Chicago, John Lee Hooker à Detroit et Lightnin' Hopkins à Houston (Texas), tandis qu'à La Nouvelle-Orléans, d'où viendrait le banjoïste Papa Charlie Jackson, semble n'exister d'abord que Lonnie Johnson, époustouflant guitariste soliste. Elle est ville de fanfares et de pianistes, dont l'extraordinaire Professor Longhair, est un des creusets du rhythm and blues (Fats Domino, Little Richard) et abrite dans son arrière-pays les sons du blues du bayou (Slim Harpo, Lightnin' Slim) et ceux de la musique cajun et zydeco dont l'accordéoniste Clifton Chenier est le représentant le plus célèbre.

B.B. King. *À la fois guitariste, compositeur et chanteur, le bluesman américain B.B. King eut une influence majeure sur le monde du rock par son art du solo et son sens du spectacle.*

Cependant, tandis que les disques noirs passent la ligne et pénètrent le monde blanc, rhythm and blues à son apogée, rock and roll qui naît, le blues se marginalise. Et il faudra l'Europe, au moment où le Mouvement pour les droits civiques prend de l'ampleur et de la réussite, années 1960 que dominent entre autres Ray Charles, James Brown, Otis Redding et Aretha Franklin, pour que s'opère un retour aux origines. Passent en France les tournées de l'American Folk Blues Festival, inaugurant la venue sur notre continent, où certains s'installent (Memphis Slim, Champion Jack Dupree), de la plupart des grands bluesmen, et se découvrent ou se redécouvrent en Amérique les « fondateurs » : Bukka White, Son House, Big Joe Williams, Sleepy John Estes, le révérend Robert Wilkins...

Le blues cesse de représenter une musique à l'hétérogénéité interne, mais voit se diversifier et se recomposer les genres, formes

Copyrighted material

stylistiques qui se côtoient, se mêlent, divergent et parfois s'éteignent, tandis que, générations et couleurs mélangées, ses cinquante ans d'existence se présentent en même temps sur scène. Songsters nés au XIX^e^ siècle (Mance Lipscomb, Jesse Fuller) et bluesmen ignorés (« Mississippi » Fred McDowell, Robert Pete Williams) surgissent comme du passé, que rejoignent, dans le delta, R. L. Burnside ou Jessie Mae Hemphill. À Chicago, que révèrent les Rolling Stones, jouent Fenton Robinson, Freddie King, Hound Dog Taylor, Magic Slim, Jimmy Johnson... Albert King enregistre à Memphis chez Stax, marque de la musique soul, et en Californie, au sein d'une communauté musicale active (Phillip Walker, Dave Alexander...), se révèle le Texan Albert Collins.

Le blues poursuit sa route, thématique qui s'étrécit parce que les mots cèdent devant les notes, champ que forcent les influences et les lois du marché, blues qui devient une idée, un concept, voire une forme qui recouvre des musiciens à la limite de la perte d'identité et un public plus riche de préjugés que d'ouverture. Rock, soul, funk et pop le pillent comme le gospel, mais, parallèlement à sa dilution, diffusion, dissolution vers tous les secteurs de la musique enregistrée, de plus en plus soumise aux impératifs financiers de la production de masse (impérialisme du hit-parade, obsession de la rentabilité, importance croissante de l'image publicitaire et télévisuelle), s'accomplit un énorme travail d'archivage et de recherche. Causé par l'Europe et mené presque exclusivement par des Blancs, il entraîne la fondation de centres de documentation et d'études universitaires, la multiplication des revues spécialisées, la mise en œuvre de prospections et enquêtes de terrain et, relancées par l'apparition du disque compact, des rééditions discographiques toujours plus nombreuses.

Ainsi grandit la connaissance du blues et de ses musiciens disparus, tandis que d'innombrables festivals se tiennent à travers l'Amérique et le monde, présentant gloires locales et nationales, musiciens obscurs et jeunes Blancs dévoués à la cause, et attirant un vaste auditoire, mais sans que se résolve cette question cruciale : comment garder son authenticité et atteindre en même temps à la notoriété et à la fortune dans une société qui n'aime l'originalité que commerciale ?

B. B. King y est passé maître, qui, sans se renier, a continué à se produire, toujours impeccable et souvent passionnant, de même que se sont produits John Lee Hooker, Lonnie Brooks, Walter « Wolfman » Washington, Clarence « Gatemouth » Brown, R. L. Burnside, James Cotton... Mais la forme expressive du blues ne correspond plus aux préoccupations et aux identifications de la jeunesse noire. Ne l'impressionne pas non plus sa reconnaissance internationale, majoritairement blanche, qui a mis le blues à la place inexpugnable qu'il occupe dans l'histoire du xx^{e} siècle et de l'art. Musique de nécessité devenue musique de répertoire, le blues est maintenant loin de son terreau d'origine et la persistance, sous d'autres codages, de la ségrégation et de ses corollaires, ne peut garantir son avenir.

Francis HOFSTEIN

Bibliographie

J. Barsamian & F. Jouffa, *Encyclopédie de la Black music*, Michel Lafon, Paris, 1994
P. Bas-rabérin, *Le Blues moderne depuis 1945*, Albin Michel, Paris, 1986
P. Bas-Rabérin dir., *Les Incontournables du blues*, Filipacchi, Paris, 1994
P. Baudoin, *Jazz mode d'emploi : petite encyclopédie des données*

techniques de base, Outre mesure, Paris, 1990, 4e éd. 2004
L. Cohn dir., *Nothing but the Blues : the Music and the Musicians*, Abbeville Press, New York, 1993 (trad. S. Porte et S. Barets, *Nothing but the blues : le blues, sa musique et ses musiciens*, éd. Abbeville, Paris, 1997)
D. Evans, *Big Road Blues : Tradition and Creativity in the Folk Blues*, Univ. of California Press, Berkeley, 1982
J. Finn, *The Bluesman. The Musical Heritage of Black Men and Women in the Americas*, Interlink, New York, 1991
P. Garon, *Blues and the Poetic Spirit*, City Lights, San Francisco, 1996
A. Govenar, *Meeting the Blues*, Taylor Publ., Dallas, 1988
W. C. Handy, *Blues, an Anthology*, Albert & Charles Boni, New York, 1926 ; rééd. Da Capo Press, New York, 1990
S. Harris, *Blues Who's Who : A Biographical Dictionary Of Blues Singers*, Arlington House, New Rochelle (N.Y.), 1979
D. Hatch & S. Millward, *From Blues to Rock : an Analytical History of Pop Music*, Manchester University Press, Manchester, 1987
G. Herzhaft, *Le Blues*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 4e éd. 1999 ; *La Grande Encyclopédie du blues*, Fayard, Paris, 1997 ; *Americana : histoire des musiques de l'Amérique du Nord, ibid.*, 2005
F. Hofstein, *Le Rhythm and Blues*, coll. Que sais-je ? P.U.F., 1991
L. Jones, *Blues people : Negro Music in White America*, Appolo, New York, 1963 (*Le Peuple du blues*, trad. J. Bernard, Gallimard, Paris, 1963 ; rééd. Folio, 1997)
J.-P. Levet, *Talkin' that talk : le langage du blues et du jazz*, l'Éclat, Nîmes, 2003
A. Lomax, *The Land where the Blues Began*, Pantheon Books, New York, 1993
G. Mitchell, *Blow my Blues Away*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1972 ; rééd. Da Capo Press, 1984
A. Murray, *Stomping the Blues*, McGraw-Hill, New York, 1976
P. Oliver, *Blues Fell this Morning : the Meaning of the Blues*, Cassell, Londres, 1960 (*Le Monde du blues*, trad. H. Knudsil, M. Roth, 10-18, Paris, 2002) ; *Conversation with the Blues*, Cassell, 1965 ; *The Story of the Blues*, Barrie-Cresset, Londres, 1969 ; *Songsters & Saints : Vocal Traditions on Race Records*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1984 ; *Blues Records*, Blackwell, Oxford, 1989
H. Oster, *Living Country Blues*, Folklore Associates, Detroit, 1969
R. Palmer, *Deep Blues*, Penguin Books, New York, 1981

F. RAMSAY, Jr., *Been Here and Gone*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick (N.J.), 1960 ; rééd. University of Georgia Press, Athens (Georgie), 2000
T. RUSSELL, *The Blues, from Robert Johnson to Robert Cray*, Schirmer Books, New York, 1997
R. SANTELLI, *The Big Book of Blues : A Biographical Encyclopedia*, Penguin, New York, 2001
A. SHAW, *Honkers and Shouters : the Golden Years of Rhythm and Blues*, Macmillan, New York, 1978
R. SPRINGER, *Le Blues authentique : son histoire et ses thèmes*, Filipacchi, Paris, 1985 ; *Fonctions sociales du blues*, Parenthèses, Marseille, 1999
J. T. TITON, *Early Downhome Blues*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1977, 2e éd. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1994.

BOÎTE À MUSIQUE

Instrument de musique mécanique dont les sons proviennent de la vibration de dents métalliques montées en ligne sur un peigne plat au contact d'un cylindre tournant ou d'un disque actionné par un mécanisme d'horlogerie. Lorsque le cylindre ou le disque tourne, de petites lames ou autres protubérances montées sur leur surface font vibrer les extrémités des dents métalliques, ce qui produit des notes de musique. La séquence de notes produites est déterminée par la disposition des protubérances sur le cylindre. Plus les dents sont entaillées profondément dans le peigne ou sur une plaque plate, plus leur hauteur de son est grave. Un ressort de montre ou un mécanisme d'horlogerie fait tourner le cylindre et un régulateur à ailettes commande la vitesse de défilement. La boîte à musique a été un instrument domestique très répandu entre 1810 environ et le début du xx^{e} siècle, où le piano mécanique et le phonographe l'ont fait tomber en désuétude.

La boîte à musique a probablement été inventée vers 1770, en Suisse. Les premières d'entre elles étaient assez petites pour être contenues dans une montre de gousset, mais on en a vite construit de plus grandes placées dans des boîtes rectangulaires en bois. Une grande boîte à musique typique possédait un peigne de 96 dents en acier mises en vibration par des lames disposées sur un cylindre en cuivre de 33 centimètres de longueur ; on pouvait changer le cylindre pour entendre différentes musiques. Mais le changement et le stockage des cylindres se sont avérés compliqués et, dans les années 1890, ces derniers ont été remplacés par un disque métallique de grand diamètre (dont la forme et la rotation étaient

comparables à celles d'un disque de phonographe) avec des ergots ou des fentes à la surface pour pincer les dents. Les disques, qui atteignaient 85 centimètres de diamètre, étaient faciles à changer et les boîtes à musique à disque ont supplanté les modèles à cylindre dès 1900. Cependant, vers 1910, les boîtes à musique furent supplantées par le phonographe. La boîte à musique appartient à la famille des idiophones (instruments dont le corps même produit le son) mis en vibration par pincement et non par un système à percussion.

E.U.

BOLCHOÏ

« Grand » théâtre de Moscou, le Bolchoï trouve son origine dans un bâtiment construit en 1776 par l'entrepreneur anglais Michael Maddox sur la suggestion du gouverneur de Moscou, le prince Piotr Vassilievitch Ouroussov. C'est là que furent joués les premiers opéras-vaudevilles russes, dont *Le Meunier, sorcier, fourbe et marieur* de Mikhaïl Matveïevitch Sokolovski, en 1779, et *L'Auberge de Saint-Pétersbourg* de Vassili Alekseïevitch Pachkévitch, en 1792. Détruit par un incendie en 1805, il fut reconstruit sous une forme considérablement agrandie en 1825. Parmi les œuvres marquantes qui y furent créées, il faut citer *Le Tombeau d'Askold* d'Alekseï Nikolaïevitch Verstovski, en 1835. Certaines reprises des opéras de Glinka, initialement donnés à Saint-Pétersbourg, connurent à Moscou une existence et une mise en scène inédites dans le courant des années 1840. En 1853, un nouvel incendie ravage le bâtiment ; la reconstruction, définitive cette fois, se terminera en 1856, année de l'inauguration.

Au cours du XIX^e^ siècle le théâtre Bolchoï dut se contenter d'une place de second rang derrière le Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, où furent créés les ouvrages majeurs du répertoire russe. Une place importante lui était cependant réservée pour les représentations de ballets, certains accompagnés de musiques originales de compositeurs russes (*Le Tambour magique* d'Alabiev, 1827 ; *Les Divertissements du sultan* de Varlamov, 1834), d'autres s'appuyant sur des adaptations ou des compilations de musiques antérieures.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, on y donne les ballets de Cesare Pugni (*Le Petit Cheval bossu*, 1864), de Ludwig (Léon) Minkus (*Don Quichotte*, 1869), en attendant l'événement que sera *Le Lac des cygnes* de Tchaïkovski en 1877. À partir de 1861, le théâtre est loué à une troupe italienne, et, en matière d'opéra, le répertoire occidental y prédomine, hormis quelques rares œuvres de Glinka et de Dargomyjski dans les années 1860. C'est surtout à partir des années 1880 que les ouvrages lyriques russes commenceront à y retrouver leur place : reprise d'*Eugène Onéguine* (1881) et création de *Mazeppa* (1884) de Tchaïkovski, reprise de *Boris Godounov* de Moussorgski.

Vers la fin du XIXe siècle et au début du XXe, les répertoires russe et occidental s'équilibrent progressivement. Toutefois, les créations d'œuvres majeures de compositeurs russes restent rares, à une époque où ce sont plutôt des scènes privées qui ont le vent en poupe, comme l'opéra de Mamontov, à Moscou, qui fait concurrence aux scènes impériales. Mais, à partir du début du XXe siècle, les meilleurs chanteurs de Russie se produisent au Bolchoï : la basse Fiodor Chaliapine, le ténor Leonid Sobinov, la soprano Antonina Nejdanova. En 1904-1906, le théâtre a pour chef d'orchestre Rachmaninov. Le ballet garde sa place et connaît un renouveau avec les chorégraphies d'Alexandre Gorski, et des ballerines et danseurs tels que Gheltser, Karalli, Balachova, Tikhomirov.

C'est après la révolution d'Octobre que le Bolchoï devient la première scène du pays. Les années 1920 voient des reprises rénovées des grands ouvrages russes tandis que s'allonge la liste des nouveaux opéras occidentaux (en 1925, par exemple, *Salomé* de Richard Strauss et *Madama Butterfly* de Puccini). Dans les années 1930, les grands ballets de Boris Vladimirovitch Assafiev, *La*

Flamme de Paris et *La Fontaine de Bakhtchisaraï* (1933 et 1936), font date, de même que la reprise en 1939 du premier opéra de Glinka, *Une vie pour le tsar*, rendu à son titre initial, *Ivan Soussanine*, et pourvu d'un nouveau livret de Sergueï Gorodetski qui supprime tout le fond tsariste de l'ouvrage.

Sous le régime soviétique, le Bolchoï, devenu un véritable symbole esthético-idéologique, rassemble les meilleures voix de toute la Russie. Plusieurs générations se succèdent sur cette scène, qui atteint son apogée vers le milieu du xx^{e} siècle. Le disque a immortalisé, à travers une série d'enregistrements intégraux d'opéras russes réalisés dans les années 1950, des timbres incomparables, comme ceux des basses Reisen, Pirogov, Mikhailov, Petrov, des barytons Ivanov, Lissitsian, des ténors Lemechev, Kozlovski, Nelepp, de la contralto Doloukhanova, de la mezzo Maksakova, des sopranos Krouglikova, Schpiller, Katoulskaïa puis Vichnievskaia. Au pupitre interviennent tour à tour Samossoud, Golovanov, Melik-Pachaiev, Nebolssine, Rojdestvenski. De nombreux opéras occidentaux de Mozart, Verdi, Wagner, Puccini figurent également au répertoire, toujours chantés en traduction russe, et donnant lieu parfois à des versions discographiques mémorables (*Fidelio* de Beethoven, par exemple).

Si le second versant du xx^{e} siècle marque un déclin progressif, et un certain enfoncement dans la routine et l'académisme, le théâtre continue à bénéficier de très grands artistes : le ténor Vladimir Atlantov, le baryton Iouri Mazourok, les mezzos Elena Obraztsova et Tamara Siniavskaia, la soprano Tamara Milachkina. Mais les nouvelles versions discographiques d'opéras russes ne peuvent rivaliser avec celles réalisées par la génération précédente. Depuis la chute du régime soviétique, le Bolchoï doit de plus en plus affronter

la concurrence du théâtre Mariinski (ex-Kirov) de Saint-Pétersbourg.

André LISCHKE

BOLÉRO

Danse espagnole (*bolero* : celui qui danse le *bolero* ; vient de *bolla* : boule), à 3/4, dans un tempo modéré, d'un style calme et noble ; on l'exécute avec chant et castagnettes, voire guitare et tambour de basque. Le boléro semble avoir été connu au XVII^{e} siècle, mais c'est vers 1780 qu'Antón Boliche et Sebastian Cerezo en enrichirent la forme primitive. Il a disparu comme danse populaire. Il comprenait cinq figures : *paseo* (promenade), *traversia* (premier changement de place), *diferencia* (deuxième changement), *finale* (retour à la place du début), *bien parado* (attitudes étudiées et poses conclusives). Le boléro a inspiré maints compositeurs, notamment les Espagnols Murguia (1758-1836) et Sors (1778-1839), avant Chopin (opus 19) et Ravel. Celui-ci écrivit à ce sujet : « En 1928 [...], j'ai composé un boléro pour orchestre. C'est une danse d'un mouvement très modéré et constamment uniforme, tant par la mélodie et l'harmonie que par le rythme, ce dernier marqué sans cesse par le tambour. Le seul élément de diversité y est apporté par le crescendo orchestral. » Ce ballet en un tableau, où le thème musical est repris dix-neuf fois en une sorte de grande passacaille, fut créé à l'Opéra de Paris, le 20 novembre 1928, dans une chorégraphie de Nijinskaïa. Signalons enfin que le boléro est une chanson et une danse cubaines au rythme binaire et syncopé, altération vraisemblable du boléro importé d'Espagne.

Pierre-Paul LACAS

BOMBARDE

Instrument à vent de la famille des chalumeaux (anche double). Il est construit en bois et fut répandu du XIV^e^ au XVII^e^ siècle. Il assure la partie de basse, mais fut construit en différentes tessitures : contre-basse (bombardone, *Bassbombart*), ténor (*Bassetbombart*), alto (bombarde piccolo). Le bombardon est une contrebasse de bombarde ; c'est aussi l'un des plus graves saxhorns. La bombarde est considérée comme un des ancêtres du basson. On trouve encore un type de bombarde en Bretagne, où elle joue souvent avec les binious.

Le jeu d'orgue de ce nom est un jeu d'anche de la famille des trompettes ; il est de 16 ou 32 pieds et assure la basse du grand jeu. Enfin, au XVIII^e^ siècle, un clavier dit de bombarde fut réservé en France à ce jeu ou aux jeux d'anches éclatants qu'on pouvait ajouter *ad libitum* à ceux du clavier de grand orgue.

Pierre-Paul LACAS

BONGO

Le bongo, qui appartient à la famille des percussions, est un instrument de type membranophone composé de deux petits tambours, appelés *tamborcitos*, autrefois liés par une pièce de bois ou de tissu : le plus gros est nommé *hembra* (« femelle ») et le plus petit *macho* (« mâle »).

Copyrighted material

Bongos.

• Histoire

À l'origine, à la fin du XIX^{e} siècle, on fabriquait les *tamborcitos* avec deux morceaux évidés d'un petit tronc d'arbre, et les peaux du bongo étaient clouées, contrairement à celles des tambours africains, attachées par des lianes ou des cordes. Avant l'apparition, au XX^{e} siècle, du système de tension par clés, il fallait absolument chauffer ces peaux avant usage.

Copyrighted material

Instrument emblématique de la musique cubaine, le bongo a d'abord été utilisé sur l'île par la population d'origine africaine récemment libérée de l'esclavage. Reprenant le principe et la fonction rythmique d'instruments ancestraux de la culture bantu et des rites abakua, le bongo s'est répandu à partir de l'Oriente, devenant l'instrument de fête par excellence.

Au début du xx^{e} siècle, le bongo prend une grande place dans le *son cubano* au sein des *sextetos*. Les premiers enregistrements sont réalisés dans les années 1920 par le Sexteto Habañero, le Sexteto Boloña et le Sexteto Nacional.

• Styles musicaux

Le bongo est d'abord utilisé dans le *changüí* – style musical de la région de Guantanamo, au sud-est de Cuba – et dans le *son* cubain ainsi que dans des musiques instrumentales de danse (*danzón*), au sein de formations appelées *charanga tipica*.

Cet instrument devient une des bases sonores du mambo puis du cha-cha-cha pour enfin s'épanouir dans le latin jazz et la salsa. La pop music l'a parfois utilisé ponctuellement (par exemple Carlos Santana) alors que les musiques improvisées telles que le jazz l'on fait entrer dans la panoplie du percussionniste polyvalent (dans le jazz fusion et dans d'autres formes de jazz moderne). Les musiques électroniques de danse – comme la house – l'emploient pour leurs patterns.

Enfin, les musiques savantes occidentales ont inclus le bongo dans leur instrumentarium, où il est souvent joué avec des baguettes.

Parmi les grands joueurs de bongo, on citera Rafael « Congo » Castro, Frank Colon, Dario Rosendo, José Manuel Carriera « El

Chino » Incharte (du Sexteto Nacional), Clemente Piquero (avec Beny Moré), Mongo Santamaría, le grand Chano Pozo (avec Machito), José « Buyu » Mangual (avec Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Tito Puente), Armando Peraza (avec Randy Weston, Carlos Santana, John McLaughlin), Roberto Roena avec le Fania All Stars.

• Œuvres majeures

Citons quelques œuvres marquantes de musique « savante » : *Ionisation* d'Edgar Varèse, pour treize percussionnistes (1929-1931, créé en 1933), *Astutuli* de Carl Orff (1953), *Drumming* de Steve Reich (1971), *Sur le même accord*, pour violon et orchestre, d'André Dutilleux (2002). Leonard Bernstein a été très attiré par la sonorité typiquement latine du bongo (*Candide*, 1956 ; *West Side Story*, 1957).

• Modes de jeu

Le joueur de bongo (ou *bongosero*) serre les deux tambours entre ses genoux et frappe avec des baguettes ou à mains nues sur les peaux.

Percutées directement avec les doigts, les paumes des mains – voire les ongles –, les peaux tendues sont capables de produire toute une palette de sons, dont un glissé caractéristique. Le son du *hembra* est plus grave que celui du *macho*.

Tout en assurant la trame rythmique régulière appelée *martillo*, l'instrumentiste ponctue son jeu par de courtes digressions improvisées, les « repiques ». Les solos sont fréquents.

Autour des claves – paires de bâtons cylindriques en bois dur percutées –, le bongosero peut jouer de manière très véloce,

générant une texture syncopée qui s'imbrique dans les autres strates rythmiques de l'orchestre.

Notons que le bongo s'utilise parfois avec le *campana*, une grosse cloche que le bongosero frappe avec un bâton de bois.

Eugène LLEDO

BOOGIE-WOOGIE

Style de piano blues très percutant, le boogie-woogie se caractérise par des riffs (courtes phrases mélodico-rythmiques jouées plusieurs fois de suite et syncopées) exécutés à la main droite, opposés à des figures répétitives à la main gauche (ostinato qui peut adopter la forme dite « walking bass » ou encore celle qui est surnommée « eight-to-the-bar », c'est-à-dire « huit croches par mesure »). Né à l'aube du xx^{e} siècle, il est associé aux États du sud et du sud-ouest des États-Unis, ce qui lui vaudra d'être dénommé à l'origine « fast Western style » (« style rapide de l'Ouest ») ou encore « Western rolling blues » (« blues déferlant de l'Ouest »), parmi bien d'autres qualificatifs.

Les airs de boogie-woogie animent les *honky-tonks* (bastringues) et les *house rent parties* (réunions « privées ») des quartiers sud de Chicago dès les années 1920 ; ce style ne se propagera dans le reste des États-Unis qu'à la fin des années 1930. Il atteint le faîte de sa popularité en 1938, lors du célèbre concert « From Spirituals to Swing » du 23 décembre organisé au Carnegie Hall de New York par John Hammond , dans lequel apparaissent les plus grands interprètes du genre. Le boogie-woogie connaîtra cependant un déclin rapide après la Seconde Guerre mondiale.

Parmi les plus grands pianistes de boogie-woogie, citons Jimmy Yancey, Pine Top Smith, à qui l'on attribue souvent la paternité du vocable, Albert Ammons, Pete Johnson et Meade « Lux » Lewis.

Le boogie-woogie a exercé une profonde influence sur le swing (Tommy Dorsey, Count Basie), des représentants du blues urbain de Chicago comme Muddy Waters ou Howlin' Wolf, des pianistes de rock and roll comme Little Richard ou Jerry Lee Lewis.

E.U.

BOSSA-NOVA

Musique populaire née au Brésil à la fin des années 1950, la bossa-nova (« tendance nouvelle ») mêle les rythmes de la samba et du jazz cool sur un rythme syncopé à 2/4. Le vocable semble être apparu en 1959, dans l'album *Chega de Saudade* du chanteur et guitariste João Gilberto, plus précisément dans la chanson *Desafinado*, dont la musique a été composée par Antônio Carlos « Tom » Jobim. Ce style musical est considéré comme l'nn des éléments caractéristiques de la culture brésilienne ; il sera associé, au milieu des années 1960, aux mouvements de contestation sociale qui agitent le pays. L'instrumentation de la bossa-nova, variée et volontairement simple, se limite à quelques instruments rythmiques, comme la guitare, le *berimbau* (arc musical), nn tambour ou un piano sur lequel on égrène les notes une à une. Dans les passages chantés, l'accompagnement musical se fait plus discret pour permettre au chanteur de donner libre cours à ses talents d'improvisateur. Sur le plan de la danse, la bossa-nova diffère peu de la samba, dont elle conserve les mouvements subtils et lascifs du corps et le rythme à deux temps.

Le guitariste américain Charlie Byrd lancera la mode de la bossa-nova aux États-Unis avec l'album *Jazz Samba* qu'il enregistre avec Stan Getz en 1962 chez Verve, et qui comporte *Desafinado*. L'album *Getz/Gilberto* enregistré pour Verve en 1963 par João et Astrud Gilberto, Tom Jobim, Stan Getz et Milton Banana, et qui comporte *The Girl from Ipanema* de Jobim achèvera de populariser la bossa-nova dans le monde entier.

E.U.

BOSTON ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

L'Orchestre symphonique de Boston (Boston Symphony Orchestra) fut fondé en 1881 par un banquier mélomane, le major Henry Lee Higginson (1834-1919), qui versa chaque année 50 000 dollars pour en assurer le fonctionnement. Convaincu de la supériorité des musiciens allemands, il fit appel à des chefs d'origine austro-allemande : Georg Henschel (1881-1884), Wilhelm Gericke (1884-1889 et 1898-1906), Arthur Nikisch (1889-1893), Emil Pauer (1893-1898), Karl Muck (1906-1908 et 1912-1918), Max Fiedler (1908-1912). À l'entrée en guerre des États-Unis en 1917, Karl Muck fit l'objet de violentes attaques en raison de son amitié avec Guillaume II et, malgré l'intervention de Higginson, il fut interné entre mars et novembre 1918 comme ressortissant d'nne nation ennemie. Higginson démissionna et la direction de l'orchestre fut alors assurée par un comité artistique.

L'effectif d'origine, soixante-cinq musiciens, s'est rapidement accru pour atteindre la centaine d'instrumentistes. Dès l'été de 1885, l'orchestre commence à donner les fameux concerts de musique légère, les Boston Pops, qui existent encore aujourd'hui. Le Boston Symphony Hall est inauguré le 15 octobre 1900 et l'orchestre enregistre en 1917 son premier disque, sous la direction de Karl Muck.

Après la Première Guerre mondiale, l'orchestre est dirigé pendant près d'un demi-siècle par des chefs français ou russe : Henri Rabaud (1918-1919), Pierre Monteux (1919-1924), Serge

Koussevitzky (1924-1949), Charles Münch (1949-1962). Koussevitzky en fait l'un des meilleurs orchestres américains. Aux musiciens européens qui le constituaient depuis l'origine se mêlent des instrumentistes américains. En 1935, l'orchestre participe pour la première fois au festival d'été de Berkshire et, dès la fondation par Koussevitzky du Berkshire Music Center en 1940, de nombreux solistes de l'orchestre y sont engagés comme professeurs. Koussevitzky ouvre très largement le répertoire de l'orchestre à la jeune musique américaine, créant des œuvres de William Schuman (*Troisième Symphonie*, 1941, *Cinquième Symphonie*, 1943), Aaron Copland (*Troisième Symphonie*, 1946), Walter Piston (*Première Symphonie*, 1938, *Troisième Symphonie*, 1948) ou Leonard Bernstein (*Deuxième Symphonie « L'Âge de l'anxiété »*, 1949). Pour le cinquantième anniversaire de l'orchestre (1931), il commande et crée dix partitions dont la plupart sont devenues des œuvres majeures du répertoire : *Troisième Symphonie* d'Albert Roussel, *Première Symphonie* d'Arthur Honegger, *Symphonie n° 4* de Serge Prokofiev, *Konzertmusik*, op. 50, de Paul Hindemith, *Deuxième Symphonie* de Howard Hanson, *Symphonie de psaumes* d'Igor Stravinski, *Symphonie concertante pour piano et orchestre* de Florent Schmitt, *Symphonie en « la »* de Pierre-Octave Ferroud, *Métamorphoses* d'Ottorino Respighi, *Ode* d'Edward Hill. En d'autres occasions, il commande et crée des œuvres de Bohuslav Martinů, Béla Bartók (*Concerto pour orchestre*, 1943), Gian Francesco Malipiero, Darius Milhaud...

Charles Münch poursuit cette politique avec des partitions d'Henri Dutilleux (*Deuxième Symphonie*, 1956), Samuel Barber (*Prayer of Kierkegaard*, 1954), Heitor Villa-Lobos, Jacques Ibert, Francis Poulenc (*Gloria*, 1961). Avec Erich Leinsdorf (1962-1969) et William Steinberg (1969-1972), la tradition germanique de l'orchestre se ranime, mais c'est avec Seiji Ozawa (1973-2002)

qu'il prend sa véritable identité d'orchestre américain et réalise l'osmose indispensable entre ses différentes racines. James Levine (2004-2011) est le premier chef d'orchestre né aux États-Unis à diriger l'Orchestre symphonique de Boston.

Moins brillant que l'Orchestre de Cleveland ou que l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre symphonique de Boston possède une palette sonore plus raffinée et plus diversifiée. Arthur Fiedler a dirigé les concerts du Boston Pops Orchestra entre 1929 et 1979. John Williams lui a succédé.

Fidèle à sa tradition en la matière, l'orchestre continue à commander des œuvres nouvelles, notamment, pour son centenaire (1981), à Peter Maxwell Davies, Leonard Bernstein, Roger Sessions et Michael Tippett. Parmi ses créations marquantes figure une œuvre d'Henri Dutilleux, *Des ombres et du temps* (1997).

Alain PÂRIS

BOUFFONS QUERELLE DES

Introduction

En 1752, à Paris, éclata ce que l'on a appelé la « querelle des Bouffons », bataille musicale née de la rivalité entre les partisans de la musique lyrique française, établie par Lully et renouvelée par Rameau, et ceux de la musique lyrique italienne dans le style bouffe, représentée par des compositeurs comme Pergolèse, Rinaldo da Capua, Latilla, Jommelli, Cocchi, Leo, Ciampi.

• La polémique

Une troupe italienne vint en effet s'installer à Paris et l'Opéra l'accueillit d'août 1752 à mars 1754. Elle apportait dans ses bagages toute une série de petits opéras bouffes baptisés « intermezzi » et provoqua un engouement prodigieux chez un public friand de nouveauté. Et pourtant, en 1729 déjà, une compagnie de Bouffons italiens était venue donner quelques représentations d'ouvrages du même genre sans éveiller le moindre intérêt et, en 1746, la Comédie Italienne avait accueilli une troupe semblable, jouant pour la première fois en France *La Serva Padrona* de Pergolèse. Cette œuvre, qui allait faire tant de bruit, n'avait été reçue qu'avec une curiosité distraite. Or la même *Serva Padrona*, donnée à l'Opéra par les Bouffons italiens comme spectacle d'ouverture le 1er août 1752, déchaîna l'enthousiasme et porta ainsi le premier coup au style solennel et un peu conventionnel de l'opéra français, pourtant admirablement défendu par Jean-Philippe Rameau. Le baron Grimm, jeune philosophe récemment arrivé d'Allemagne, venait de

publier une lettre qui avait fait grand bruit, à propos de la reprise à l'Opéra d'une tragédie lyrique de Destouches, *Omphale* : il soulignait les faiblesses de l'opéra français par rapport à l'opéra italien. Cette critique avait provoqué de violentes attaques contre son auteur. Grimm avait été soutenu par Jean-Jacques Rousseau, hostile, lui aussi, à l'opéra français. Plus violent encore que Grimm, qui ménageait Rameau, Rousseau s'était attaqué au grand musicien français qui, depuis 1733, date de la création de son *Hippolyte et Aricie*, avait redonné au théâtre lyrique tout son prestige.

L'arrivée des Italiens et leur triomphe avec *La Serva Padrona* de Pergolèse déclencha finalement une querelle qui allait diviser la Cour et la Ville. Les Bouffons, comme l'on appelait alors les musiciens italiens, présentèrent ensuite *Il Giocatore*, pastiche de différents compositeurs (22 août 1752), *Il Maestro di musica* de Pergolèse (19 sept. 1752), *La Finta Cameriera* de Latilla (30 nov. 1752), *La Donna superba* de Rinaldo da Capua (19 déc. 1752), *La Scaltra Governatrice* de Cocchi (25 janv. 1753), *Livietta e Tracollo* de Pergolèse (1er mai 1753), *Il Cinese rimpatriato* de Selliti et *La Zingara* de Rinaldo da Capua (19 juin 1753), *Gli Artigiani Arricheti* de Latilla et *Il Paratajo* de Jommelli (23 sept. 1753), *Bertoldo in Corte* de Ciampi (22 nov. 1753) et enfin *I Viaggiatori* de Leo (12 févr. 1754). Dès les premières représentations de ces intermezzi, une guerre de pamphlets et d'épigrammes se déclencha et chacun prit parti pour ou contre les Italiens. Pendant les représentations, souvent houleuses, les partisans de la musique française prirent l'habitude de se rassembler sous la loge du roi tandis que ceux de la musique italienne se tenaient sous la loge de la reine. De là la dénomination donnée à chacun des deux camps : « le coin du roi » avec pour champions Fréron et d'Alembert et « le coin de la reine » avec comme défenseurs Grimm, Diderot, Rousseau et les Encyclopédistes.

Les promoteurs de ce genre nouveau pour la France, l'opéra bouffe italien, y acclamaient, par réaction contre les dieux et les héros de l'opéra français de Lully et de Rameau, des personnages simples, à la gaieté bon enfant et qui exprimaient dans des ariettes naïves des sentiments quotidiens.

En opposition au caractère grave et noble de la tragédie lyrique française, ces aimables œuvrettes des compositeurs transalpins faisaient découvrir des airs d'une charmante vivacité, accompagnés de récitatifs rapides. Cependant cette querelle, qui venait de prendre des proportions telles qu'elle donna naissance à plus d'une cinquantaine de pamphlets, de libelles, d'épigrammes, était faussée à la base. Les partisans de la musique italienne contre la musique française auraient dû, en effet, pour être justes, opposer à l'opéra français l'*opera seria* italien et non pas l'opéra bouffe, d'un style tout différent. Mais les *opera seria* de Scarlatti, de Vinci, de Pergolèse, de Jommelli étaient alors totalement inconnus en France. Certains grands esprits comme Voltaire comprirent cependant l'inopportunité de cette querelle et lorsqu'on lui demanda à ce sujet : « Êtes-vous pour la France ou bien l'Italie ? – Je suis pour mon plaisir, Messieurs », répondit-il.

• L'influence des Italiens

Les passions soulevées par l'arrivée des Bouffons italiens à Paris ne furent pas vaines, car l'influence exercée par leur style sur l'opéra-comique français fut féconde. L'opéra-comique se limitait jusqu'alors à la comédie à ariettes, mise à la mode par des compositeurs comme Gillier, Mouret, Saint-Sevin, Corrette, Blaise, par des librettistes et adaptateurs comme Lesage, D'Orneval, Piron, Fuzelier, Panard et surtout Favart qui, en 1741, avait obtenu, à la foire Saint-Germain, son premier grand succès avec sa *Chercheuse*

d'esprit. Dans l'exemple des musiciens italiens, Favart puisa une plus grande variété d'expression dans les airs, les duos, les ensembles. La musique qui jusqu'ici, dans ces petits opéras-comiques, représentés sur les théâtres des foires Saint-Laurent ou Saint-Germain, n'avait qu'un rôle secondaire devint l'élément le plus important et exprima avec plus de vérité le caractère des personnages qui évoluaient sur scène.

Jean-Jacques Rousseau fut le premier à appliquer ce genre nouveau dans son *Devin de village*, créé en octobre 1752, devant la Cour, à Fontainebleau, et donné pour la première fois à l'Opéra le 1er mars 1753 avec un succès qui devait se prolonger jusqu'en 1829. Des musiciens comme Blavet avec son *Jaloux corrigé* et Dauvergne avec ses *Troqueurs* suivirent cet exemple.

La querelle des Bouffons prendra en 1753 un tour plus passionné encore, à la suite de la *Lettre sur la musique française* publiée par Jean-Jacques Rousseau. Dans cette lettre, tout comme dans son *Dictionnaire de musique* et dans sa *Nouvelle Héloïse*, à l'instar de Grimm qui reprochait à l'opéra français d'être « un faux genre où rien ne rappelle la nature », Jean-Jacques Rousseau se fit le champion de cette « nature » que l'on découvrait non seulement dans la musique, mais également dans la littérature et la philosophie. Il y condamnait la musique française, en s'élevant contre tout le conventionnel des représentations d'opéras, contre les airs à roulades sans aucun rapport avec les sentiments exprimés par les chanteurs, contre tout l'apparat souvent ridicule des scènes à machines et à transformations, contre les éclats vocaux et les excessives gesticulations des interprètes, contre la bruyante exécution de l'orchestre, contre l'absence d'action dramatique, contre l'abus d'une mythologie ressassée, contre la pompeuse

niaiserie des paroles des poèmes et enfin contre l'infériorité de la langue.

Ces critiques virulentes de Rousseau sur l'opéra classique français étaient fondées, mais leur auteur, dans son intransigeance, a quelque peu noirci le tableau ; bien des productions froides, ennuyeuses, sans âme, dues à de médiocres compositeurs avaient envahi la scène lyrique française après la mort de Lully, mais un grand musicien, Jean-Philippe Rameau, conservait à l'opéra son prestige. Partisan du vrai en musique, Rameau s'en rapportait à la nature pour exprimer dans ses opéras des sentiments, un climat, une atmosphère. Mais la nature chez lui était savamment adaptée, elle était magnifiée par la brillante harmonie qui la traduisait, alors que ses adversaires souhaitaient une identification à une nature simple, naïve, sans recherche. Cette richesse harmonique, associée à la mélodie la plus subtile, que nous admirons tant aujourd'hui chez Rameau, lui était alors reprochée.

• De Rameau à Gluck

Jean-Jacques Rousseau et les Encyclopédistes furent, dans cette querelle, les ennemis les plus acharnés de Rameau et, malgré l'injustice des reproches qu'ils lui adressèrent, ils réussirent à faire condamner par une grande partie de l'opinion la musique française. La marquise de Pompadour et ses amis, qui soutenaient l'opéra français, tentèrent de lutter en essayant de faire un triomphe, en janvier 1753, à une œuvre lyrique française, *Titon et Aurore*, de Mondonville ; mais la tentative était mauvaise, car Mondonville est loin d'avoir le génie de Rameau. Cependant, leur influence auprès du roi aboutit en 1754 au renvoi des Bouffons italiens. La même année, Rameau prit une éclatante revanche lors de la reprise de son

chef-d'œuvre dramatique, *Castor et Pollux*, qui fut applaudi « avec fureur ».

Mais le mouvement, provoqué par l'intrusion des Bouffons italiens en France, ne devait pas s'arrêter avec le départ de ces derniers ; Rameau mourut bientôt (janvier 1764), chargé d'ans et de gloire, et aucun compositeur français ne releva le flambeau de la tragédie lyrique. Ce mouvement entraîna la musique française dans une autre direction, et on lui demanda désormais « de parler plus au cœur qu'à la raison ». Elle va donc s'appauvrir dans le domaine symphonique et instrumental, et l'orchestre occupera une place plus modeste, se contentant de soutenir la ligne mélodique du chant. Cette mélodie régnera encore dans les grands drames lyriques de Gluck, où l'orchestration plus fournie mais toujours discrète lui servira de support. On s'attachera plus à l'expression des sentiments, de l'émotion vraie, du pathétique dans le domaine de l'opéra ; mais c'est surtout l'opéra-comique qui bénéficiera de l'influence des intermezzi italiens, car, après une période où il essaiera de les imiter, il trouvera sa vraie personnalité, faite de charme, de coquetterie, de gaieté, de sentimentalité même, avec des compositeurs comme Philidor, Monsigny, Dalayrac, Grétry.

Quoi qu'il en soit, cette querelle des Bouffons, trop bruyante à notre gré, aura servi à insuffler un sang nouveau à la musique française, et son importance dans l'histoire de la musique est donc loin d'être négligeable. L'opéra de Rameau, victime d'une querelle envenimée par les Encyclopédistes, subit en réalité le sort des institutions attachées à l'Ancien Régime, qui devaient, quelques années plus tard, être emportées par la tourmente révolutionnaire. L'opéra français, en la personne de son plus illustre représentant, sera en somme la victime de l'esprit nouveau.

Le grand vainqueur de la querelle des Bouffons fut, vingt ans après, Gluck. Le premier sur le plan dramatique, sans renier l'apport de Rameau, il apporta à la musique française, avec ses chefs-d'œuvre, les deux *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste* et *Armide*, ce qu'avaient réclamé les partisans d'un style lyrique nouveau.

Jacques GHEUSI

Bibliographie

J. D'Alembert, « De la liberté de la musique », 1758, in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, 2e éd., vol. IV, 1763
P. Beaussant dir., *Rameau de A à Z*, Fayard – I.M.D.A., Paris, 1983
P. Berthier, *Réflexions sur l'art et la vie de Rameau*, Paris, 1957
N. Boyer, *La Guerre des Bouffons et la musique française*, essai, Paris, 1944
A. Fabiano dir., *La Querelle des Bouffons dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 2005
J. L. Filoche, « Le Neveu de Rameau et la Querelle des Bouffons : un son de cloche inédit », in *Diderot Studies*, no 21, 1983
P. H. D'Holbach, « Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra », in *Encyclopédie*, Paris, 1751-1780
N. E. Framery, *Journal de musique*, Paris, 1770
J. Gardien, *Rameau*, Paris, 1949
C. Girdlestone, *J.-P. Rameau*, Cassell, Londres, 1957 (trad. franç. *J.-P. Rameau*, Desclée de Brouwer, Paris, 1962, 2e éd., 1983)
M. De Grimm, *Lettre sur Omphale*, s.l., 1752 ; « Traité du poème lyrique », in *Encyclopédie*, Paris, 1751-1780 ; *Correspondance littéraire*, 16 vol., Paris, 1877-1882
A. Jullien, *La Ville et la Cour au XVIIIe siècle* : 3e partie, « La Musique et les Philosophes », Paris, 1881
C. Kintzler, *J.-P. Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, Paris, 1983, rééd. Minerve, 1988
L. De La Laurencie, *Rameau*, Paris, 1908
L. Laloy, *Rameau*, Paris, 1908
J. Malignon, *Rameau*, Seuil, Paris, 1960, rééd. 1978
P. M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, H. Laurens, Paris, 1930
G. Migot, *Jean-Philippe Rameau et le génie de la musique française*, Paris, 1930

A. POUGIN, *Jean-Jacques Rousseau musicien*, Fischbacher, Paris, 1901
La Querelle des Bouffons, 3 vol., Minkoff, Genève, 1973 (textes des Pamphlets, avec introd. et comment. de D. Launay, reproduction des éditions originales, ParisLa Haye, 1752-1754)
J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, 30 vol., Genève, 1782
Y. TIÉNOT, *Rameau*, Paris, 1954.

BOURRÉE

Danse française populaire, d'origine inconnue (l'étymologie est incertaine). Avec Marguerite de Valois, la bourrée est déjà danse de cour (1565), et fait partie de la suite après 1650. Elle est toujours d'allure alerte et joyeuse, avec un levé d'un temps et de fréquentes syncopes sur le deuxième et le troisième temps. Sa forme comprend une mélodie de quatre mesures répétées et suivies d'une conclusion. Dans le Limousin et en Auvergne, elle est ternaire (avec deuxième temps léger) ; dans le Berry, le Bourbonnais, le Languedoc et le Rouergue, elle est de structure binaire. Elle entra dans l'opéra-ballet de Campra et Destouches. Lully, Charpentier, Muffat, Haendel, Bach écrivirent de nombreuses bourrées. À la fin du XIXe siècle, dans un esprit d'inspiration folklorique, Saint-Saëns, Chabrier, Roussel, Schmitt y eurent recours.

Pierre-Paul LACAS

BRANLE

Danse d'origine française, que caractérise un premier balancement sur place par déplacement latéral des pieds (que le vieux français appelait « branlement », d'où le nom dérivé), et qui fut fort en vogue du règne d'Henri III à la mort de Louis XIV. Elle est de rythme binaire (parfois ternaire), de tempo modéré. À ses origines, le branle s'exécutait avant les autres danses. Un bal pouvait commencer par trois branles : les personnes d'un certain âge se réservaient le branle double, au tempo plutôt lent ; suivait le branle simple pour les jeunes ; enfin, un branle gai était l'apanage de ceux qui pouvaient danser un pas rapide. T. Arbeau énumère quatre variétés principales de branles : branle double, branle simple et branle de Bourgogne, au rythme binaire, branle gai, au rythme ternaire. Le branle provient vraisemblablement d'une des parties de la suite en basse-danse, et les branles se constituèrent eux-mêmes en suites. Chaque région de l'Europe connut sa variété. Citons, outre le branle de Bourgogne, ceux de Gascogne, du Poitou, du haut Barrois, d'Écosse, de Malte, le branle Tribory de Bretagne ; il y eut aussi le branle des lavandières, celui des sabots. Dans le branle de sortie, enfin, tous les danseurs et toutes les danseuses tournaient en se donnant la main. Peut-être est-ce la raison pour laquelle, après être tombé en désuétude, le branle fut, au XVIII^e^ siècle, synonyme de ronde. Dans le *Terpsichore musarum* (1612), où Praetorius a répertorié quelque trois cents danses de son temps, à côté de voltes, de gaillardes, de passameze, un nombre appréciable de branles, soit à deux, soit à trois temps, sont groupés en suites. Le branle connut une profonde évolution et devint un nom générique de danses. Cette évolution conduisit aussi bien à l'apparition de l'allemande qu'à

celle du menuet, ou beaucoup plus tard du cotillon. La courante, par exemple, n'est qu'une variété de branle. Rappelons que Ravel, dans son concerto pour les deux mains, a écrit le premier thème sur un rythme de branle gai.

Pierre-Paul LACAS

BRUIT

Les compositeurs ont toujours manifesté un intérêt pour les sonorités étranges, pour des timbres agressifs, pour des combinaisons sonores originales considérées comme expression musicale à part entière, et l'utilisation du bruit – ou, plus généralement, des bruits – dans les œuvres musicales est une constante, même si son évolution, depuis la mention de l'enclume par Michael Praetorius dans son *Theatrum instrumentorum* (1620) jusqu'au *Manifeste technique de la musique futuriste* de Francesco Balilla Pratella (1911), peut paraître lente.

Ce serait cependant oublier que la célèbre *Symphonie des jouets*, longtemps attribuée soit à Joseph Haydn, soit à Michael Haydn, soit encore à Leopold Mozart, et dont on est désormais quasi certain qu'elle fut composée par Edmund Angerer entre 1760 et 1770, use d'appeaux et de jouets musicaux ; que l'euphone, constitué de tubes de verre mis en vibration grâce au frottement par des doigts mouillés, est inventé vers 1800 par l'acousticien allemand Ernst Florenz Friedrich Chladni ; que Verdi recourt à deux enclumes (*incudini*) dans *Le Trouvère*, en 1853 ; que dans *L'Or du Rhin*, dont la partition est achevée l'année suivante, Wagner en utilise dix-huit, accordées, contrairement à celles du *Trouvère* ; que Tchaïkovski fait appel à un canon pour son *Ouverture 1812* (1880) ; que Richard Strauss emploie une machine à vent dans son poème symphonique *Don Quichotte* (1897) ; que Ravel utilise trois pendules dans *L'Heure espagnole* (1911)...

Au début des années 1910, Henry Cowell entreprend une étude systématique des *tone clusters* (ou *clusters*) pianistiques, grappes de sons se rapprochant du bruit. Et, en 1914, un an après qu'a résonné à Paris la polyrythmie sauvage du *Sacre du printemps* de Stravinski, a lieu, à Milan, le premier concert de musique « bruitiste ». Luigi Russolo (1885-1947), compositeur, peintre et inventeur italien, est le théoricien et le pionnier de cette musique « bruitiste ». Membre du groupe des Futuristes, qu'il rejoint en 1910, il a pour projet de « conquérir la variété infinie des sons-bruits ». Il publie en 1913 un manifeste futuriste, *L'Arte dei rumori* (« L'Art des bruits »), inspiré des théories de Pratella, et en particulier par le *Manifesto tecnico della musica futurista* de ce dernier (1911). Classant les bruits en six catégories, il imagine alors avec son assistant Ugo Piatti des instruments qu'il dénomme de manière générique intonarumori (bruiteurs) et qui prennent des noms aussi évocateurs qu'auditivement « parlants » : ainsi, ululatore (hululeurs) ou scoppiatore (exploseurs). De 1923 à 1927, il conçoit un instrument à clavier, le rumorarmonio, dit aussi russolofono, équivalant à plusieurs de ses intonarumori ; cet instrument produit aussi bien des bruits que des accords parfaits. Russolo est sans conteste le précurseur de l'intrusion du bruit dans la musique.

Dès lors, tout va aller en s'accélérant, du martellato du piano bartókien au piano préparé de John Cage (qui connaîtra son premier chef-d'œuvre en 1948, avec les *Sonatas and Interludes*, l'année même de la naissance de la musique concrète) en passant par la machine à écrire et le bouteillophone d'Erik Satie (*Parade*, 1917), un bouteillophone qui sera immédiatement repris par Honegger dans *Le Dit des jeux du monde* (1918).

Les premiers instruments électriques vont être inventés : le Russe Leon Theremin (Lev Sergueïevitch Termen) met au point

l'aetherophone (ou étherophon, 1920), le thereminvox (ou theremin, 1928) et le rhythmicon (réalisé avec Henry Cowell en 1931) ; l'Allemand Jörg Mager invente l'Elektrophon (1921), le Kurbelsphärophon (1926), le Klaviatursphärophon (1928) ; le Français René Bertrand le Dynaphone (1927) ; le Français Maurice Martenot les ondes Martenot (1928) ; l'Allemand Friedrich Trautwein le Trautonium (1930) ; l'Allemand Oskar Vierling, ancien assistant de Mager, l'Elektrochord (1933) ; les Allemands Bruno Helberger et Peter Lertes l'Hellertion (1936)...

Les trois décennies qui séparent les Années folles de l'immédiat après Seconde Guerre mondiale vont permettre aux bruits du monde de conquérir un statut musical et de contribuer, parallèlement au triomphe de l'atonalité et du sérialisme, à l'édification de la modernité musicale. Durant ces trente années vont résonner les sirènes de Varèse (*Amériques*, 1926), les sonnettes électriques et les hélices d'avion du *Ballet mécanique* de George Antheil (1926), les sifflets de police du *Divertissement* de Jacques Ibert (1927), les machines du ballet *Le Pas d'acier* de Prokofiev (1927), la plaque de métal de l'« épisode orchestral » *Fonderies d'acier* (*Zavod*) d'Alexandre Vassilievitch Mossolov (1928), les Klaxons d'*Un Américain à Paris* de George Gershwin (1928), la machine à écrire de *Tabloid Suite* de Ferde Grofé (1933), les boîtes de conserve et la planche à laver (*washboard*) de *Made in America* de William Russell (1936), le flexatone (Flex-a-tone) du *Concerto pour piano* de Khatchatourian (1936), les meubles de *Living Room Music* de John Cage (1940)...

Cependant, c'est la révolution de la musique concrète, née en 1948 sous l'égide de Pierre Schaeffer, qui fait définitivement reconnaître le bruit comme étant d'une nature non pas différente de celle des « sons », mais seulement plus complexe qu'eux : la

musique concrète repose sur l'utilisation de sons préexistants mais difficilement reconnaissables. Pierre Schaeffer découvre ainsi que le spectre sonore d'un instrument ne correspond pas à son timbre, qu'il existe des phénomènes de transformation – qu'il nomme « anamorphoses » – entre les phénomènes physiques et la perception musicale, que la sensation des hauteurs ne coïncide pas avec le contenu en fréquences...

L'une des conséquences, et non des moindres, de l'utilisation du brnit comme matériau musical à part entière par la musique concrète puis par les musiques électroniques, est l'accession de la machine au rang d'instrument, en d'autres termes la reconnaissance de la technologie comme outil de création. Les phonogènes (Pierre Schaeffer, Jacques Poullin) – magnétophones à variateur de vitesse qui permettent de transposer un son –, les morphophones (Poullin, Abraham A. Moles) – qui permettent, grâce à un traitement sur bande magnétique, de transformer les spectres et la réverbération d'un son –, les régulateurs temporels – qui agissent sur le tempo et la durée sans entraîner une variation des hauteurs –, les modulateurs en auneaux – qui permettent de mixer les spectres entre eux –, les filtres de fréquences – qui transforment le timbre en sélectionnant des fréquences –, tous ces instruments ont entraîné une modification profonde des habitudes auditives. La connaissance du son et de ses composantes ouvrait le débat créateur des moyens technologiques et scientifiques nécessaires à une nouvelle conception de l'œuvre musicale. Trois directions se dessinaient alors.

Les tenants de la première allaient profiter des avancées technologiques et se tourner vers l'ordinateur et la composition plus ou moins automatisée. Deux courants se distinguent, usant tous deux des mathématiques : celui des musiques algorithmiques, fondées sur des recherches combinatoires (Pierre Barbaud, Michel

Philippot, Jean-Claude Risset, Iannis Xenakis...), et celui des musiques stochastiques, fondées sur la pensée statistique et le calcul des probabilités (Xenakis également).

Les partisans de la deuxième allaient s'inspirer de cet univers nouveau afin de réinjecter le bruit et les nouvelles connaissances ainsi acquises au sein de l'instrumentarium traditionnel ; c'est le cas de György Ligeti et de ses micropolyphonies de « nuages sonores », mais aussi celui d'Helmut Lachenmann et de ses modes de jeux « bruitistes ».

Les adeptes de la troisième voie allaient se servir des découvertes sur les composantes du son pour explorer musicalement les spectres sonores et leurs formants (harmoniques renforcés) au sein de la musique électro-acoustique et de la musique acousmatique, recourant de nouveau soit à l'instrumentarium traditionnel (avec la musique spectrale : Gérard Grisey, Tristan Murail...), soit aux riches hybridations possibles entre l'outil technologique et le timbre instrumental, d'où sortira ce que l'on appelle la synthèse sonore ou encore la musique électronique vivante (*live electronic music* : John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono...).

Alain FÉRON

CABALETTA

Le terme *cabaletta* (peut-être dérivé de l'italien *cobola*, « couplet » ; on trouve parfois *cabbaletta*) désigne originellement une aria d'opéra brève, au rythme vif et simple. Plus tard, il désignera la conclusion rapide d'une aria à reprises. « Le belle immagini », chanté par Pâris à la fin de l'acte II du *dramma per musica Paride ed Elena* (1770) de Christoph Willibald von Gluck, illustre la première définition. Dans l'opéra italien du XIX^e^ siècle, la cabaletta désigne soit une aria brève au rythme rapide comportant des sections à reprises (les exemples abondent dans les opéras de Rossini, comme « Io sono docile » du *Barbier de Séville*, 1816, ou encore « Non più mesta » de *La Cenerentola*, 1817), soit la conclusion brillante d'une aria en deux parties qui varie à la réexposition, comme on en trouve chez Bellini (« Ah ! non giunge » de *La sonnambula*, 1831, « Si, fino all'ore estreme » de *Norma*, 1831), Donizetti (« Quando rapito in estasi » de *Lucia di Lammermoor*, 1835) et Verdi. De ce dernier compositeur, on mentionnera notamment « Sempre libera degg'io », avec lequel Violetta clôt l'acte I de *La Traviata* (1853), réexposition de l'andantino « Ah, fors'è lui che l'anima », et « Di quella pira » dans *Il trovatore* (1853). Au XX^e^ siècle, un exemple célèbre de cabaletta est constitué par la conclusion de l'acte I de l'opéra *The Rake's Progress* de Stravinski (1951), chantée par Anne Trulove, « I go, I go to him », seconde partie de l'aria « Quietly, night ».

E.U.

CACHUCHA

Chant et danse populaires espagnols, répandus en Andalousie, de rythme ternaire (3/4, 3/8) et de tempo modéré, proches du boléro. La cachucha (parfois francisée en cachouche) est chantée et dansée en solo, par un homme ou par une femme, qui joue des castagnettes et qu'accompagne un guitariste. Cette danse fut fort en vogue en France au début du XIXe siècle. Lors de la création à l'Opéra de Paris du ballet *Le Diable boiteux* (1836), de Casimir Gide, Ia célèbre danseuse autrichienne Fanny Elssler (1810-1884) interpréta superbement la cachucha que contient cette œuvre.

Pierre-Paul LACAS

CADENCE MUSICALE

Cadence (en italien *cadenza*) vient du verbe latin *cadere* (tomber). La cadence assure Ia ponctuation de la phrase musicale. EIle produit un effet suspensif ou conclusif. PIusieurs types d'enchaînements sont utilisés pour marquer un repos passager ou définitif :

la cadence parfaite (V-I), conclusive, va de la dominante vers Ia tonique ;

la cadence imparfaite (V-I) va de la dominante au premier renversement de l'accord de tonique (6/3) ;

la cadence ouverte utilise Ie deuxième renversement (6/4) ;

la cadence plagale (IV-I) va de la sous-dominante à la tonique ; elle a un effet conclusif et une connotation religieuse ;

la cadence à double sensible (XIII^{e} s.) utilise la sensible de tonique et la sensible de dominante ;

la demi-cadence (I-V) va de l'accord parfait de la tonique à celui de la dominante ;

la cadence rompue ou évitée produit un effet inattendu ; l'accord de dominante, au lieu d'aboutir à Ia tonique, va vers un autre degré (par exemple le VI^{e} degré) ;

la cadence complète utilise I'enchaînement IV-I-V-I ;

la cadence ininterrompue, selon Jean-Jacques Rousseau, consiste à « descendre d'une dominante sur une autre, par l'intervalle de tierce » (*Dictionnaire de musique*, p. 67) ;

la cadence modale (II-I ou III-I) repose sur les degrés autres que IV et V ;

la cadence de Landino intercale, à la partie supérieure, la tierce inférieure entre la sensible et la tonique (exemple : *fa* dièse-*mi*-*sol*) ;

la formule de cadence concerne le groupe d'accords de la cadence.

Les cadences servent donc à marquer la carrure mélodique et harmonique ; les *préoccupations cadentielles* (à la basse) sont esquissées à partir du xv^{e} siècle (Guillaume Dufay). Elles indiquent la coupe symétrique, un repos, un arrêt passager, un changement de tonalité ; elles donnent une impression suspensive ou conclusive.

Par ailleurs, la *cadence de soliste*, dans un morceau, est une partie *ad libitum* improvisée par l'instrumentiste ou le chanteur (dans un concerto ou un air) pour mettre sa technique en valeur ; celui-ci, s'inspirant d'un thème de l'œuvre, en fait un passage de virtuosité. À partir de Beethoven, les compositeurs écriront cette cadence.

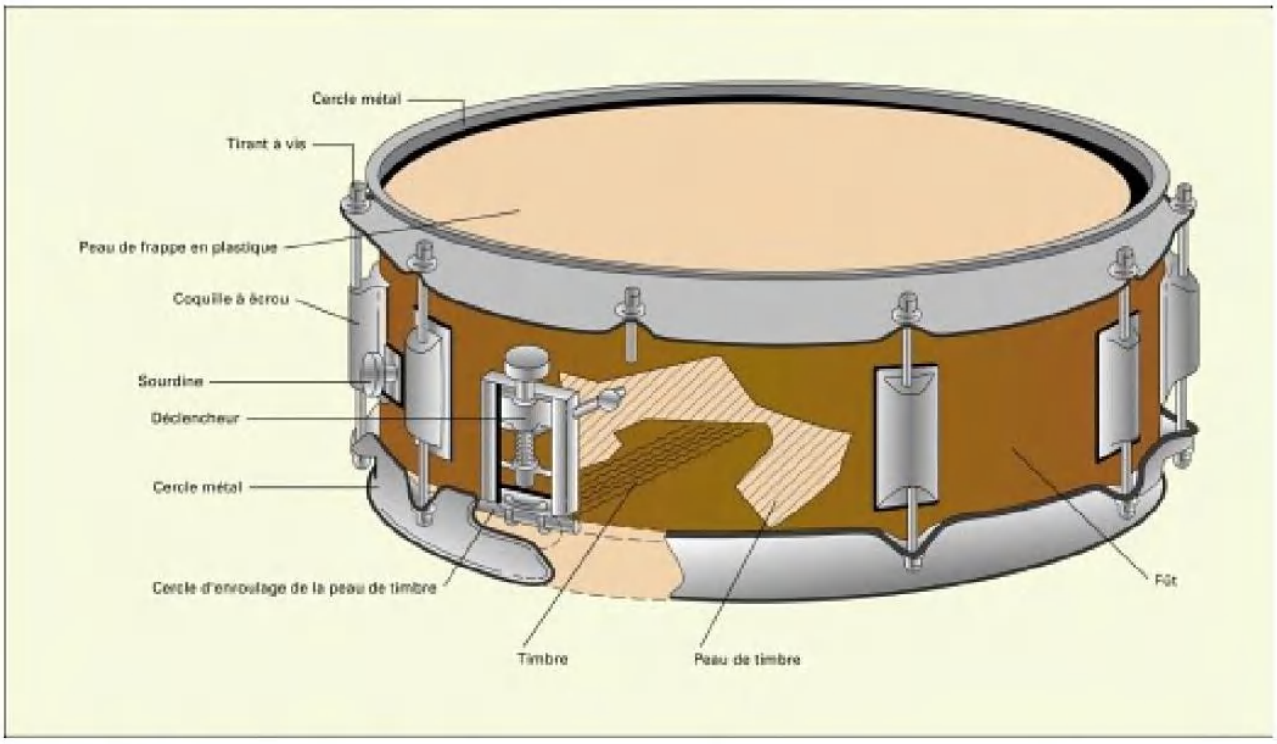
Le terme cadence désigne aussi un *ornement* ou un *agrément*, comme le trille ou le tremblement.

Jouer, marcher en cadence signifie respecter les temps forts. *Cadenza* correspond à point d'orgue.

Edith WEBER

CAISSE CLAIRE

La caisse claire est un instrument de la famille des percussions, dont l'élément principal est un fût cylindrique en bois ou en métal d'environ 35 centimètres de diamètre, fermé de chaque côté par une peau. La caisse claire repose généralement sur un pied. La peau supérieure, appelée peau de frappe (autrefois peau de batterie), est percutée par des baguettes ou, parfois, des balais.



Caisse Claire.

La sonorité claquante dans les *forte* et veloutée dans les *piano* est produite par un timbre plaqué sur la peau inférieure, composé d'une série de brins métalliques (de 12 à 36). Ce timbre sert à écourter la résonance et contribue largement au son de l'instrument. Un accastillage comprenant un cercle et un système de tirants sert à accorder la peau. Celle-ci était d'origine animale (peau tannée de vache) jusqu'à la fin des années 1950. Depuis lors, les peaux

Copyrighted material

synthétiques ont permis de s'affranchir des problèmes liés aux variations de température et d'hygrométrie.

• Histoire

Le plus lointain ancêtre de la caisse claire est le tambour des jongleurs et des ménestrels du Moyen Âge, qui était déjà équipé d'une chanterelle vibrante. À la Renaissance, un type de tambour, assez profond, se répand à la faveur du développement de l'école bâloise de fifres et tambours. Le tambour est utilisé pendant la période baroque pour des effets sonores naturalistes (orage...). Du XV^e^ siècle à la guerre de 1870, le tambour militaire sert de moyen de communication, pendant les manœuvres principalement.

C'est au XIX^e^ siècle que le tambour devient la caisse claire, la profondeur de son fût diminuant notablement. Sa capacité à exprimer fidèlement les nuances et sa sonorité « claire » l'intègrent bien à l'orchestre moderne. Au début du XX^e^ siècle, la caisse claire devient l'instrument principal de la batterie de jazz, avant d'être celle de la batterie de rock.

• Styles musicaux

Dans la musique d'orchestre – même si Richard Wagner lui a préféré la caisse roulante, pour *Parsifal* notamment –, la caisse claire intéresse les compositeurs avides d'innovations ou se référant aux formes populaires : les opérettes viennoises en font un usage permanent, Gustave Mahler l'utilise pour évoquer la musique populaire ou militaire – par exemple, pour le rythme de marche énergique dans sa *Sixième Symphonie « Tragique »* (1906) –, les compositeurs russes comme Nikolaï Rimski-Korsakov (suite

symphonique *Shéhérazade*, opus 35, 1889) lui offrent une place de choix.

Dans le jazz, avant les solos enregistrés de Warren « Baby » Dodds avec Jelly Roll Morton et Louis Armstrong en 1927, le disque n'est guère parvenu à capturer l'instrument. Mais on sait que son rôle était central dès les prémices du jazz : les musiques déambulatoires de La Nouvelle-Orléans, les *marching bands*, fanfares et cliques font un usage immodéré de la caisse claire pour scander le rythme (leur timbre est souvent inamovible). Pendant la période bop, la caisse claire devient un élément de ponctuation avec le fabuleux Kenny Clarke. À partir des années 1970, s'appuyant sur une technique sans faille et un son unique, des batteurs de jazz-rock (ou jazz fusion) comme Dave Weckl – qui joue parfois avec deux caisses claires – ou le versatile mais audacieux Steve Gadd découvrent des phrasés nouveaux.

Dans le rock, la caisse claire a souvent marqué lourdement l'*after beat* (temps pairs) et exécuté des breaks en combinaison avec les toms (John « Bonzo » Bonham de Led Zeppelin et Ian Paice de Deep Purple, par exemple). Mais certains batteurs (Bill Bruford pour le rock progressif, Stewart Copeland pour la pop music) en ont largement exploré les ressources propres. Dans des formes de rock extrêmes comme le death metal, on recherche le *blast beat*, c'est-à-dire une alternance très rapide de la caisse claire et de la grosse caisse jouée avec une double pédale. Les musiques afro-américaines modernes comme la soul music utilisent largement les notes fantômes. Le bagadou breton a emprunté la caisse claire au pipe bands écossais.

Dans les musiques du monde modernes, on la retrouve sous de multiples formes : dans la samba brésilienne (où la *caixa* est une

sorte de caisse claire simplifiée) et plus généralement dans la musique de carnaval au Brésil (*batucada*), dans les musiques populaires africaines électrifiées. Le *bikutsi* au Cameroun, l'afrobeat et ses sources, dont le highlife, la rumba congolaise, les musiques électriques influencées par la culture yoruba offrent des exemples de réemploi de la caisse claire comme percussion affranchie d'un placement stéréotypé.

• Œuvres majeures

Le plus célèbre emploi de la caisse claire dans la musique savante est sans conteste le *Boléro*, ballet pour orchestre de Maurice Ravel (1928), avec sa partie obstinée, présente pendant toute la pièce. Un ensemble fourni de percussions – parmi lesquelles la caisse claire – occupe une place centrale dans *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinski (1913).

En jazz, des virtuoses comme Roy Haynes (avec Charlie Parker et Thelonious Monk dans les années 1950) ont fait sortir l'instrument des clichés d'accompagnement. Max Roach a appliqué son phrasé mélodique à l'instrument. Art Blakey utilise le press roll (roulement écrasé en rebond), en référence aux percussions afro-cubaines. Elvin Jones va revenir à l'esprit de la percussion ethnique en changeant constamment les appuis rythmiques. En soul music, le funky drummer de James Brown représente la quintessence de la caisse claire funk avec ses notes fantômes qui créent une subtile polyrythmie.

• Modes de jeu

La caisse claire peut être jouée avec des baguettes, des balais, des fagots et aussi, tout simplement, à mains nues.

Le roulement (*roll*) utilise la possibilité de rebond multiple de la baguette sur la peau. Le rebond simple est appelé roulé. Un coup frappé sur le cercle, la paume de la main reposant sur la peau, donne un son sec appelé *cross stick* ou *click*.

Le *rimshot* consiste à frapper la peau et le rebord en même temps. Très utilisé dans certaines formes de jazz et dans le reggae, par exemple, il s'inspire de la technique des « timbales » latines. Le timbre variant selon l'endroit où l'on frappe la peau, les batteurs mettent à profit ce phénomène pour créer des mélodies de timbres.

La production de notes fantômes et de sons secondaires accompagnant la frappe directe de la peau intéresse aussi de nombreux instrumentistes, surtout dans les musiques de danse. On peut également relâcher le timbre pour transformer la caisse claire en tambour sans résonateur (dans la béguine ou les musiques latines, par exemple).

Eugène LLEDO

CAJUN ET ZYDECO

Descendants des Acadiens, les cajuns sont des francophones de la Louisiane. Influencé par la musique populaire créole puis par le country, le cajun fait la part belle au violon, aux voix puis à l'accordéon. Le zydeco constitue une variante développée par les Noirs de la musique cajun.

En 1755, les Acadiens, installés dans le Canada oriental, subissent un second exil, « Le Grand Dérangement », et s'installent en Louisiane. Faute d'avoir pu emporter avec eux des instruments volumineux comme la vielle à roue ou la cornemuse, ils commencent à élaborer une musique spécifique où le violon d'un côté et les voix de l'autre jouent un rôle important. Au XIX^e^ siècle, cette population francophone commence à sortir du bayou et à communiquer avec d'autres communautés : Noirs, Indiens, Blancs de La Nouvelle-Orléans. Les « bals de maison » du samedi soir et les « fais do-do » sont populaires. On y danse, au son du violon, des dérivés du quadrille (contredanses, rondes...) mais aussi des polkas, des gigues, et le two-step*.

À la fin du XIX^e^ siècle, les premiers accordéons diatoniques sont apportés en Louisiane, sans doute par des immigrants juifs allemands. Au début du XX^e^ siècle, la région subit un bouleversement économique avec la découverte de gisements de pétrole, qui entraîne l'arrivé massive de yankees, bouleversant les rapports paisibles entre les communautés installées.

Dans les années 1920, on utilise de plus en plus d'instruments à percussion comme les cuillères (*spoons*), la planche à laver (*washboard* de bois) et le frottoir métallique. À cette époque, deux ouvriers agricoles, l'accordéoniste noir Amédé Ardoin (1899 environ - 1942) et le violoniste blanc Dennis McGee (1893-1989), opèrent la fusion entre les influences africaines et créoles et les chansons acadiennes, qui tiennent beaucoup des traditions populaires françaises. Une décennie plus tard, Ardoin va être influencé par le blues mais aussi par les field* hollers et par la tradition africaine toujours vivace.

Après la crise de 1929, les premiers disques de chants cajuns sont enregistrés par Joseph Falcon (1900-1965), un virtuose de l'accordéon, et son épouse, Cléoma Breaux (1906-1941), chanteuse et guitariste. Mais, à partir de 1936, la vague du western swing et du country and western déferle sur le pays acadien et les musiciens cajuns délaissent les strings* bands. Lorsque Harry Choates (1922-1951) devient le plus célèbre des violonistes de country cajun, le hillbilly* a gagné du terrain, gommant les particularismes locaux et remplaçant le violon par la guitare. En 1946, son succès *Jole Blonde* (« Jolie Blonde »), inspiré par une chanson écrite et enregistrée par Amédé Breaux (1900-1973), *Ma blonde est partie*, fait le tour des États-Unis et contribue à la redécouverte de l'accordéon, qui se prolongera avec Iry LeJeune (1928-1955) et Nathan Abshire (1913-1981).

Dans les années 1960, swamp pop et rockabilly cajun réactivent le genre. Favorisés par leur relative intégration en pays cajun, les Noirs de Louisiane développent une sorte de blues imprégné du rythme des danses françaises. Prenant sa source dans la « musique la-la », forme rurale de musique créole, le zydeco (de l'expression créole « les haricots sont pas salés ») s'impose dans la communauté

noire. Clifton Chenier (1925-1987), le maître du « blues français », y apporte une touche d'électrification et de rock and roll.

Les grandes figures de la musique cajun moderne sont Michael Doucet (né en 1951), qui redécouvre les racines, pendant que son compagnon Zachary Richard (né en 1950) se laisse tenter par les fusions diverses (créole, rock, zydeco...). Le groupe Beausoleil revisite le répertoire des anciennes chansons de l'Acadie.

Les frères Neville (Arthur, Charles, Aaron et Cyril), en solo ou sous les noms de Meters ou de Neville Brothers, jouent une sorte de funk rock du bayou, alors que Dr. John (né en 1940), un brillant poly-instrumentiste, réussit à enfanter un style métissé parfois appelé gumbo : son rock, oscillant entre le psychédélique et le funk (*Right Place, Wrong Time*), subit les apports afro-américains du blues, des musiques vaudoues, créoles de Mardi gras, des marching bands. Son influence est grande sur nombre de musiciens de rock, des Rolling Stones à Paul Weller, en passant par Portishead.

Eugène LLEDO

CAKE-WALK

À l'origine, le cake-walk est une danse exécutée par les esclaves du sud des États-Unis. Progressivement, le banjo puis le piano vont accompagner les chants. Le cake-walk se transformera en ragtime.

Dans les plantations du sud des États-Unis, les esclaves disposaient de rares moments de détente. Le dimanche, ils profitaient parfois de l'absence des maîtres pour faire vivre ce qui leur restait de tradition africaine. À l'occasion de ces instants festifs consacrés à la musique, aux chants et à la danse, ils caricaturaient volontiers la gestuelle des Blancs et leurs manières bien européennes de danser. Parfois, les colons conciliants assistaient à ces rendez-vous et récompensaient les meilleurs danseurs par un gâteau, d'où le nom de cake-walk (« marche du gâteau ») donné à ce type de danse syncopée, en forme de marche, de rythme binaire, en 2/4, où la syncope est à l'intérieur du temps.

Il faut noter que, dès la fin du XVIII^e^ siècle, certains observateurs appellent « gigue des Nègres » des danses pratiquées par les Blancs, ce qui indique que, malgré l'oppression subie par les esclaves, certains éléments de leur culture commencent alors à pénétrer le monde des colons.

Au début du XIX^e^ siècle, les *minstrels** blancs vont prolonger à leur façon l'échange intercommunautaire en intégrant à leur tour cette danse dans leurs spectacles humoristiques, les *minstrel* shows*, où l'esclave n'est pas montré sous son meilleur jour. Ces spectacles contribuent néanmoins à diffuser le genre – on danse le

cake-walk dans les comédies musicales américaines de la fin du XIXe siècle –, tout comme les concours de danse où des couples noirs rivalisent de souplesse et mettent en valeur leur « sens du rythme ». À partir des années 1890 et jusqu'aux années 1910, le danseur noir Charles L. Johnson (1876-1950) fait connaître un cake-walk plus codifié au sein d'une troupe de vaudeville. Une musique que l'on peut déjà apparenter au ragtime se diffuse alors largement : certaines partitions indiquent en effet ragtime-cake-walk.

Le cake-walk est introduit en Europe à la fin du XIXe siècle et connaît un grand succès vers 1900 ; il devient alors une danse de salon. « Le corps est exagérément cambré en arrière, les bras sont tendus en avant avec souplesse ; au cours de la marche, les genoux sont levés aussi haut que possible » (J. Baril). Claude Debussy fait figurer une pièce intitulée *Golliwog's Cake-Walk* dans sa suite pour piano *Children's Corner* (1908).

Eugène LLEDO

CALYPSO

Danse de carnaval et chant populaire au texte souvent improvisé, originaires de la Jamaïque. Le calypso est devenu une danse de salon, à deux temps, de tempo modéré, où la danseuse tourne le dos à son cavalier ; celui-ci prend la main droite de sa partenaire et les deux bras se lèvent en arc de cercle au-dessus de la tête de cette dernière. La main gauche de l'homme est posée sur la hanche gauche de la femme, qui garde le bras libre.

Pierre-Paul LACAS

CANARIE

Danse d'origine espagnole (îles Canaries), qui fut adoptée en France et connut une très grande vogue au XVI^e^ siècle. Le rythme ternaire (3/8, 6/8, 6/16, 3/4) de la canarie s'apparente à celui de la gigue, dans un tempo très rapide ; la première note de chaque mesure est accentuée (rythme pointé « à la française »). Cervantès nous apprend que le *canario* est dansé par une seule personne ; mais, en France, la canarie fut une danse de couple. T. Arbeau en donne une savoureuse description (*Orchésographie*..., 1589), tout en soulignant son origine étrangère et son caractère osé (!) : « ... et noterez que les dits passages [c'est-à-dire les pas] sont gaillards et néanmoins étranges, bizarres et ressentent fort le sauvage à voir le plaisir qu'y prennent les spectateurs ». Purcell, Lully, Couperin, Muffat, Cousser écrivirent des canaries.

Pierre-Paul LACAS

CANTABILE

En italien, « chantable ». Mélodie vocale ou instrumentale à l'expression « chantante ». Indication de style qui tend à mettre en relief le caractère mélodique d'une pièce. Certaines pages d'orgue, de style libre, portent ce titre (C. Franck, C. Tournemire, L. Vierne...). J.-S. Bach fait précéder de ce terme ses *Inventions* à trois voix. Le terme est souvent lié chez les compositeurs à une expression, voire à une effusion des sentiments et de la tendresse ; ainsi, Mozart, parlant à son père d'Aloysia Weber dont il est amoureux, écrit : « Celle-ci chante pour le cœur et son chant tend vers le plus admirable *cantabile*. » Beethoven l'entend de même quand il note *cantabile* en tête des mouvements lents de ses trois dernières *Sonates* (op. 109, 110 et 111).

Pierre-Paul LACAS

CANTATE

Introduction

Issu de *cantare*, qui signifie « chanter », le mot « cantate » est l'exact pendant du mot « sonate », issu de *sonare*. La définition de la cantate est donc « quelque chose qui se chante ». Semblable dénomination ne peut, tout au moins au début, recouvrir une forme très précise. Aussi les premières cantates ne sont-elles pratiquement que des airs, à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'instruments, sans autre caractéristique. Il y eut, du reste, des cantates bien avant que le terme fût utilisé. Les essais tentés au XVI^e^ siècle dans le sens d'un mélange des voix et des instruments mènent directement à de véritables cantates. Lorsque, dès 1539, Luca Martini compose une œuvre pour le mariage d'Éléonore de Tolède avec Côme de Médicis, il écrit, sans qu'elle en porte le titre, une cantate de cour. Lorsque Monteverdi, un peu plus tard, compose des madrigaux concertants, il compose vraiment des cantates dramatiques. Le terme est tellement vague qu'il peut couvrir des œuvres totalement diverses avant le XVIII^e^ siècle, la cantate peut être destinée à la chambre, ou au concert, ou encore à l'église. On voit que le champ est singulièrement large. Quant au terme lui-même, il apparaît pour la première fois en 1620, dans le titre d'un recueil du compositeur vénitien Alessandro Grandi, *Cantade e Arie a voce sola*. En 1676, Giovanni Maria Bononcini intitule une de ses œuvres *Cantata da camera*. Le terme a enfin trouvé sa forme définitive, même s'il va continuer de recouvrir des compositions de caractères extrêmement différents.

• La cantate de chambre

Ce ne sera que par hasard, et par une utilisation abusive du mot, que la cantate prendra à certains moments de l'histoire musicale un sens plus précis. Il faut bien affirmer que, la plupart du temps, le terme servira aux compositeurs à « chapeauter » un peu n'importe quelle œuvre comportant du chant – de préférence choral – accompagné. De sorte qu'on ne peut presque jamais parler de style fixe pour les cantates au XVII^e^ siècle. Cantates « de chambre », cantates de concert ou d'église, les compositeurs en fixent au fur et à mesure la forme suivant les besoins ou l'inspiration du moment.

On doit se borner à donner pêle-mêle quelques noms pour situer et suivre l'évolution du genre à travers ses premiers balbutiements. Pour la « cantate de chambre », c'est l'Italie qui donne le *la*. Tosi à Bologne, Caccini et Rossi à Rome, mais surtout l'école vénitienne (Cavalli, Cesti et Vivaldi) et l'école napolitaine (Stradella et Scarlatti) mettent à la mode cette forme de cantate profane destinée aux divertissements des riches personnages qui ont les moyens de faire exécuter de la musique à leur domicile.

• La cantate profane de concert

Lorsque la cantate de chambre prend des proportions plus grandes, elle dépasse les limites du salon, où elle se confinait, et gagne l'estrade des salles de concert. Encore faut-il ne jamais oublier que les concerts, en cette époque lointaine, ne touchent qu'une infime minorité, puisque le « grand public », celui qui va aujourd'hui au concert, n'existe point encore. Il ne s'agit donc pas, pour la cantate, de changer d'utilisateur : c'est toujours le même monde de privilégiés qui est le client normal des compositeurs, sauf de très rares exceptions. C'est donc seulement une question de dimension

qui distingue la cantate de chambre de la cantate profane de concert. Cette dernière devient une sorte de petit opéra, privé des prestiges de la scène, dans lequel la musique joue un rôle d'autant plus important qu'il n'y a point de décors pour situer l'intrigue. Toutes proportions gardées, la cantate, œuvre de « musique pure » dans la mesure où le jeu scénique n'existe pas, est comparable aux œuvres conçues pour la radiodiffusion, et dans lesquelles l'expression, dans sa totalité, vient de la musique, et de la musique seule. Les *Diletti pastorali* de Schein, les *Cantaten* de Caspar Kittel, les *Arien* de Heinrich Albert – toutes œuvres imitées de l'italien – montrent de quelle faveur la cantate de concert jouit dès la première moitié du XVII^e^ siècle en Allemagne. Plus tard, et toujours en Allemagne, cette « grande cantate » trouvera de merveilleux illustrateurs avec Telemann, Keiser, Hasse, Haendel, les deux Haydn, Mozart lui-même, sans parler de quelques œuvres de Bach. En réalité, c'est en France que ce genre va rencontrer sa forme la plus riche et la plus flatteuse. Entre 1680 et 1750, de nombreux compositeurs français s'attaquent, en effet, avec succès au genre. Ils y mettent tout ce qu'une époque, raffinée s'il en fut, leur suggère ; de plus, cette période coïncide exactement avec l'épanouissement du classicisme musical. On sait que la littérature et la musique sont en perpétuel décalage dans leur évolution. Plus d'un quart de siècle et parfois cinquante années séparent une œuvre littéraire de son équivalent musical. Lully est à un demi-siècle de distance de Malherbe, Monteverdi vient cinquante ans après Ronsard, et Rameau ou Bach écrivent leurs grands chefs-d'œuvre quarante à cinquante ans après Racine et Molière. C'est d'ailleurs ce qui explique l'hiatus qui existe entre le texte de Molière, par exemple, et la musique que Lully compose pour lui. Alors que la grande école classique, en littérature, vient à sa pleine efflorescence de 1670 à 1680, les grands classiques musicaux, eux, ne commencent pas avant 1720 (Rameau

naît en 1683, Bach, Haendel et Domenico Scarlatti naissent en 1685). De Marc Antoine Charpentier à Rameau, en passant par Destouches, Monteclair, Clérambault, Campra ou Boismortier, l'école française produit de véritables chefs-d'œuvre dans un genre qui, traité par ces compositeurs, tend à devenir un opéra de salon complet, avec airs, récitatifs, ensembles, chœurs, et épisodes orchestraux descriptifs. À l'époque, la cantate était considérée comme le domaine privilégié où pouvaient se mêler étroitement, en une synthèse idéale, la vivacité du style italien et la délicatesse du style français.

• La cantate sacrée

La cantate, au XVIII^e^ siècle, connaît, dans le champ de la musique sacrée, un avatar important : il s'agit de la cantate d'église du culte luthérien, celle-là même qu'illustrera avec tant de bonheur J.-S. Bach. On connaît la part prépondérante que tient, dans la liturgie luthérienne, l'assemblée des fidèles. Ces derniers ont à chanter ensemble des morceaux destinés à la méditation commune, les chorals. C'est donc autour de ces chorals que va s'articuler la cantate d'église au XVIII^e^ siècle. Considérée comme une simple prédication en musique, la cantate s'écarte de l'oratorio dans la mesure où elle refuse tout élément véritablement dramatique ou épique. L'anecdote est absente de la cantate. Les solistes eux-mêmes ne sont que des représentants de l'assemblée des fidèles. Sans doute est-ce Bach qui en a donné les plus prestigieux exemples. Mais la voie avait été tracée avant lui par des compositeurs comme Pachelbel ou Buxtehude, dont il s'est profondément inspiré. Chez Bach lui-même, les cantates de la jeunesse se distinguent de celles de l'âge mûr ; dans les premières cantates, les textes sont tirés directement des saintes Écritures, alors

que ce sont des poètes d'inspiration mystique – Salomo Franck, par exemple – qui lui fournissent, dans les cantates de la maturité, ce que l'on peut bien appeler des livrets ; l'influence de l'opéra italien sera d'ailleurs très sensible dans ces dernières, ne serait-ce que dans la forme même des airs. À la même époque, Haendel compose ses *anthems*, qui, dans le cadre de l'Église anglicane, correspondent exactement aux cantates luthériennes. Après la fin du XVIIIe siècle, la cantate, au sens où l'entend Bach, perd toute faveur auprès des fidèles. On ne la retrouvera que bien plus tard, et au concert.

• Métamorphoses de la cantate

Il semble que le mot même de cantate ait pris, dès lors, un sens quasi officiel, et même, parfois, péjoratif. Les fêtes de la Révolution française sont le prétexte à bien des manifestations populaires où la musique a sa place sous forme de cantates académiques. L'Empire enchaîne avec cette mode, ce qui nous vaut des œuvres compassées et assez inutiles de Lesueur ou de Méhul.

Enfin, le XIXe siècle voit fleurir un grand nombre d'ouvrages où l'orchestre se mêle aux chœurs, et qui peuvent, par retour à l'étymologie, prendre le nom de cantates. Mais il semble que ce soit là un abus de vocabulaire. Le mot de cantate reprend, en effet, le caractère très vague qu'il avait à l'origine, et il est fait fi de la lente évolution qui avait amené la cantate à sa forme du XVIIIe siècle. Aussi imprécis que le terme de prélude, le mot de cantate a retrouvé à l'époque contemporaine une faveur certaine auprès des compositeurs. L'immense variété des œuvres qu'il sert à nommer rend inutile de les énumérer.

• La « cantate de Rome »

Néanmoins, il est un genre de cantate qui, entre 1803 et 1968, a conservé le même contenu. Il s'agit de l'œuvre pour trois solistes et orchestre qui servait de travail imposé aux concurrents du concours de Rome de composition musicale. On connaît le déroulement de ce concours ; il menait à ce « premier grand prix de Rome » qui, en France, constituait la plus haute récompense à laquelle pouvait prétendre un musicien : une première épreuve, qui durait six jours, obligeait les candidats à écrire (sans l'aide d'un piano) une fugue d'école et un chœur avec orchestre sur des paroles imposées ; après ce premier « galop », six candidats étaient retenus par le jury (la section musicale de l'Académie des beaux-arts et trois jurés adjoints) ; ces six candidats étaient à nouveau enfermés, mais pour cinq semaines cette fois, aux prises avec un livret, conçu pour trois personnages, dont ils devaient faire un ouvrage lyrique d'environ vingt-cinq minutes, pour trois chanteurs et orchestre. On a bien décrié cette malheureuse cantate. Il est vrai, trop vrai, qu'elle était souvent écrite en vers de mirliton, et que la vérité dramatique n'y apparaissait que bien faiblement. Il n'en reste pas moins qu'elle permettait aux candidats doués de faire la preuve de leur talent, sinon de leur génie. Des interludes orchestraux, des airs, des ensembles donnaient au jury le loisir d'apprécier facilement les qualités des candidats. Pendant les dernières années de l'existence du concours, la cantate fut remplacée par un poème lyrique, d'une forme beaucoup plus lâche, qui, à notre sens, était beaucoup moins probant que la bonne vieille cantate.

PIERRE-PETIT

Bibliographie

E. DENT, « The Italian Chamber Cantatas », in *The Musical Antiquary*, 1911
C. DERRYS, *La Cantate*, Paris, 1980

J. Dorival, *La Cantate française au XVIII^e siècle*, P.U.F., Paris, 1999
N. Fortune, C. Timms et al., « Cantata », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music*, Macmillan, Londres, 1980
É. Lebrun, *Dietrich Buxtehude*, Bleu nuit éditeur, Paris, 2006
C. De Nys, *La Cantate*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1980
K. F. Rieber *Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantaten im 17. Jahrhundert*, thèse, Fribourg-en-Brisgau, 1932
E. Schmitz, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, 1914 ; rééd., Hildesheim, 1965
A. Schweitzer, *J.-S. Bach* (en franç.), Leipzig, 1905 ; (en allem., éd. augm.), Leipzig, 1908
W. G. Whittaker, *The Cantatas of J. S. Bach*, 2 vol., Oxford Univ. Press, Londres, 1978.

CANTILÈNE

Littéralement, « complainte lyrique ». Cette forme élémentaire de chant profane monodique, sorte d'hymne en langue romane, à caractère lyrique ou épique, en se développant jusqu'au x^e^ siècle aurait donné naissance à la chanson de geste (théorie de Gaston Paris, rejetée par Joseph Bédier, mais reprise récemment avec modifications par Jacques Chailley). L'improvisation y a tenu sans doute beaucoup de place, associée à un accompagnement succinct (rotta, vielle, chiffonie, lyre à trois, quatre ou cinq cordes). La *Cantilène de saint Faron* (620), la *Cantilène* (ou *Séquence*) *de sainte Eulalie* (880), le *Poème Poème de la Passion*, la *Chanson de sainte Foy*, la *Vie de saint Léger* (fin xı^e^ s.), la *Vie de saint Alexis* (xı^e^ s.) sont des séquences latines adaptées en poésie romane. Écrites en neumes sans lignes, il est difficile de les déchiffrer. Le concile de Tours (812), qui décida de « transposer les homélies en langue romane rustique », est partiellement responsable de ce mouvement de francisation qui affecta la musique et la littérature. Par la suite apparaîtront la chanson et le vers des poètes occitans, le « drame des prophètes » et le « sponsus ». On appela aussi cantilènes plusieurs œuvres de musique vocale profane (ballade, rondel, etc.). Les *Cantilènes d'amour* d'Abélard, tenu par certains pour le premier trouvère, sont aujourd'hui perdues (à l'exception de six complaintes — planctus) ; elles ont connu une grande célébrité. On a parlé de cantilènes gallicanes ; on parle aussi de cantilène sacrée pour désigner le plain-chant latin. Enfin, il est courant d'appeler cantilène toute mélodie vocale ou instrumentale de caractère lyrique.

Pierre-Paul LACAS

CANTUS

Le terme cantus (en italien *canto*) signifie chant, acte de chanter.

Aux IXe et Xe siècles, les théoriciens comme le Pseudo-Hucbald (Ogier, Hotger) utilisent le terme cantus pour désigner les pièces de l'office et de la messe. Dans le déchant, la partie comportant la mélodie principale est intitulée cantus par opposition au *discantus*, orné et en contrepoint. Dans la paléographie musicale du XIIIe siècle, le *cantus mensurabilis* ou *mensuratus* représente le chant mesuré ou proportionnel, avec des valeurs précises (contrairement au *cantus planus*, non mesuré). Au XIVe siècle, Jean de Grouchy qualifie une mélodie ornée, sur un rythme libre, de *cantus coronatus*.

Au XVe siècle, Johannes Tinctoris, dans son *Terminorum musicae diffinitorium*, précise, à la rubrique cantus, que « le chant est formé par les sons séparés et qu'il est soit simple, soit composé » (polyphonique). Il distingue le *cantus planus* (simple, monodique, plain-chant), le *cantus simplex planus* (avec des valeurs indéterminées), le *cantus simplex figuratus* (avec des valeurs déterminées), le *cantus compositus*, à plusieurs voix. Le *cantus per medium* est celui « dans lequel on compte la durée de deux notes pour une seule » (chant par moitié).

Au XVIe siècle, cantus correspond à la voix supérieure dans une polyphonie. Le *cantus firmus* est un thème (timbre) servant de prétexte, de principe compositionnel et unificateur à une composition profane ou religieuse (chanson, motet, messe, psaume, choral) ; il est aussi appelé *cantus choralis*, *canto fermo*. Dans son

Dictionnaire de musique (1713), Sébastien de Brossard renvoie, pour le mot chant, à canto, signifiant « bas dessus » ou « second dessus ». Il distingue le *canto semplice* (chant simple), avec des figures de notes égales, et le *canto figurato* « dont les figures sont diverses ». En 1768, Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*, évoque le « chant mélodique, agréable, gracieux », le chant en *ison*, ou chant égal, qui ne « roule que sur deux sons » (p. 83). Il définit aussi le *chant sur le livre* comme un « contrepoint à quatre parties que les musiciens composent et chantent impromptu sur une seule [partie] » (p. 85). Le *canto primo* est le premier soprano. Au XVIII^e^ siècle, les deux voix supérieures sont désignées *canto primo* et *canto secondo*.

Au cours des siècles, d'autres adjectifs ou expressions ont été associés à cantus, par exemple *chromaticus* (chromatique), *harmonicus* (à plusieurs voix). Le *canto a cappella* est un chant dépourvu d'accompagnement. La liturgie catholique comprend — entre autres — le *cantus ambrosianus* (chant ambrosien), *gregorianus* (grégorien), *romanus* (romain). Depuis son acception première (« acte de chanter »), le mot cantus s'est précisé dans la théorie et la littérature musicales, en suivant l'évolution de la technique compositionnelle et des genres nouveaux.

Edith WEBER

CANZONE

La *canzone* (littéralement, « chanson », en italien ; on trouve *canzona* et *canzon*) est un genre de musique instrumentale italienne populaire aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Dans la musique des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, canzone désigne en revanche une chanson lyrique ou une pièce instrumentale proche de la chanson.

Au XIV^e^ siècle, l'érudit, poète et humaniste Pétrarque utilise fréquemment la forme poétique de la canzone. Deux siècles plus tard, les compositeurs de madrigaux reprennent souvent les paroles des *canzoni* dans leurs œuvres. À la fin du XVI^e^ siècle, le terme canzone – ou son diminutif *canzonetta* – s'applique à des chansons polyphoniques dont la musique et les paroles sont plus légères que celles du madrigal, comme en témoignent les *canzoni villanesche* (« chansons rustiques »), populaires au milieu du XVI^e^ siècle.

La canzone instrumentale tire sa forme de la chanson polyphonique française, connue en Italie sous le nom de *canzon(a) (alla) francese*. Beaucoup des premières canzoni sont à l'origine des arrangements instrumentaux de chansons, présentant tour à tour des sections polyphoniques et homophoniques (reposant sur des accords). Le motif d'ouverture consiste traditionnellement en une note longue suivie de deux notes courtes de même hauteur. Bien que l'Italie demeure le principal foyer de la canzone, cette forme se diffuse à l'étranger, notamment en Allemagne.

À la fin du XVI^e^ siècle, deux variantes apparaissent : les canzoni pour clavier et les canzoni pour ensemble instrumental. Les

premières sont plus nettement polyphoniques et, par leur traitement fréquent d'un thème unique, aunoncent la fugue. Le terme canzone fut d'ailleurs souvent utilisé comme synonyme de « fugue » en Allemagne au début du XVIIe siècle. Parmi les principaux compositeurs de canzoni pour clavier, citons les Italiens Girolamo Cavazzoni, Andrea Gabrieli, Claudio Merulo et, surtout, Girolamo Frescobaldi, ainsi que l'Allemand Johann Jacob Froberger.

Contrairement aux canzoni pour clavier, qui mettent l'accent sur l'unité de la structure musicale, les canzoni pour ensemble instrumental de Giovanni Gabrieli et de Frescobaldi annoncent par leurs tempos, leurs mètres et leurs rythmes contrastés la sonate en trio, genre qui va dominer la musique de chambre de la période baroque. Vers le milieu du XVIIe siècle, les canzoni à plusieurs sections évoluent vers des compositions instrumentales à quatre mouvements, généralement écrites pour deux dessus (deux instruments « aigus », par exemple deux violons) et deux instruments assurant la basse continue. Cette forme particulière de la sonate en trio est dénommée *sonata da chiesa* (sonate d'église). Le terme canzone demeurera parfois en usage pour des mouvements assimilables à une fugue.

E.U.

CAROLE

Terme dont la signification demeure controversée ; à rapprocher et à distinguer à la fois du *carol* anglais. Certains proposent une étymologie grecque : le *choraulês* est le joueur de flûte qui accompagnait un chœur de danse. Le mot anglais, lui-même probablement dérivé du français « carole », désigne un chant polyphonique (à 2 ou 3 voix), de rythme ternaire, mi-religieux, mi-profane (fréquemment chant de Noël) et, quoique d'élaboration savante, destiné au peuple, qu'il convenait d'édifier. Un tel chant équivaut au virelai français, à la ballata et à la lauda italiennes. En l'utilisant comme moyen d'évangélisation, les Franciscains diffusèrent largement cette forme. Lacroix-Novaro estime que *carol* et carole, termes dont l'origine est commune, se rattachent plus ou moins directement à des traditions magiques de l'Antiquité, où l'idée de cercle tient un rôle déterminant (on pourrait évoquer ici la carole magique par laquelle la fée Viviane retient à jamais l'enchanteur Merlin dans une prison invisible). K. Sachs défend une thèse voisine : il faut, d'après lui, se reporter au latin *carolla* (petite couronne). Les danseurs formaient une ronde en se tenant par le doigt, par la main ou par le poignet ; ils ponvaient aussi, cependant, constituer une chaîne, et on songe alors à la farandole, qui pourrait être une variante de la carole. Comme ronde, comme danse tournée, la carole s'opposait à l'espringale (espringerie) qui était une danse sautée (*saltarello*). Pour Margit Sahlin, la carole médiévale serait une procession en forme de danse grave, une sorte de marche bien rythmée, quoique sans règles chorégraphiques définies. C'est parce que le répons chanté était dérivé d'un *Kyrie, eleison* qu'il connut les altérations suivantes : kyriole, cariole, carole. M. F. Bukofzer

rappelle enfin, à juste titre, que beaucoup de dictionnaires du XIIIe siècle — dont celui de Jean de Garlande — font tous de carole la traduction française du latin *chorea* (danse). Les formes de la carole n'étaient pas fixes. Un des danseurs lançait une strophe qui devenait un refrain repris par tous, ou bien les chœurs répétaient un même motif, indépendant des strophes chantées par le soliste ; parfois, les instruments se substituaient aux voix (danses d'église). Au XIIIe siècle, la carola fut un divertissement aristocratique, mi-chanté et mi-mimé, où étaient imbriquées, habituellement sous la forme d'un rondeau (rondet de carole), des chansons populaires.

Le mot carole, enfin, désigne aussi le pourtour intérieur d'une église, lieu du parcours des processions.

Pierre-Paul LACAS

CASABLANCA RECORDS

À partir de 1973, la firme discographique Casablanca Records a participé à l'effervescence musicale qui caractérisait le Los Angeles des seventies. Depuis ses bureaux de Sunset Boulevard, réplique du Rick's Café dans le célèbre film de Michael Curtiz, *Casablanca*, dont le label tire son nom, Neil Bogart (de son vrai nom Bogatz) gère la société. Fils d'un employé des postes de Brooklyn, il se forge sa propre identité en fréquentant la School of the Performing Arts de New York. Il interprète ensuite quelques tubes locaux sous le nom de Neil Scott, avant de devenir responsable de la promotion pour un label discographique. Neil Bogart finit par rencontrer le succès avec Buddah Records, en devenant à la fin des années 1960 le roi de la pop pour pré-adolescents (*bubblegum pop*). Par de nombreux aspects, Casablanca Records incarne l'essence même du cynisme de l'industrie musicale, qu'illustre à merveille la théâtralité forcenée du groupe de heavy metal Kiss. Le label sera pourtant également à l'origine de certains des titres de dance music les plus représentatifs de l'époque. Il enregistre en effet *Y.M.C.A.* (1978) des Village People, immense tube dans lequel le groupe américain, produit par une société française, lance un message à double sens sur le rythme revisité de la soul de Philadelphie. Casablanca Records popularise par ailleurs le disco électro avec *I Feel Love* (1977) de Donna Summer et encourage les expériences auxquelles se livre George Clinton avec ses groupes Parliament et Funkadelic. Des irrégularités fiscales entraîneront la liquidation de Casablanca Records dans les années 1980.

Peter SILVERTON

E.U.

CASSATION

Forme instrumentale apparue au XVIII^e^ siècle, la cassation comporte plusieurs mouvements courts. Proche de la sérénade et du divertimento du XVIII^e^ siècle, elle est, à l'instar de ces deux formes, souvent destinée à être jouée en plein air.

Le terme « cassation » se réfère davantage à la fonction qui est assignée à une pièce musicale plutôt qu'à sa nature précise. Il est d'ailleurs souvent employé comme synonyme de sérénade et de divertimento mais aussi de *notturno* (nocturne, *Nachtmusik*), de *serenata* (sérénade purement instrumentale) et de *Finalmusik*. Plusieurs étymologies ont été proposées : le vocable cassation pourrait provenir du latin *cassa*, signifiant « tambour » (les cassations K 63 et K 99 de Mozart s'ouvrent sur des marches), ou de l'italien *cassazione*, évoquant la séparation, donc une musique d'adieu (*Abschiedsmusik*) ; il pourrait dériver de l'allemand autrichien *gassatim gehen*, « se promener dans la rue » (dans un but amoureux).

Prisée, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, par Franz Josef Aumann, Joseph Haydn, Michael Haydn, Joseph Schmitt, Leopold Hofmann, Carl Ditters von Dittersdorf, Johann Baptist Vanhal, Antonio Rosetti, Franz Anton Hoffmeister et Mozart, la cassation tombe en désuétude à la fin du XVIII^e^ siècle.

E.U.

CASTAGNETTES

Instrument de percussion idiophone à son indéterminé, très populaire en Espagne. II se compose de deux morceaux de bois dur, en forme de coquille, percés et reliés par une cordelette. Pour jouer, on entrechoque une castagnette aiguë, la *hembra* (femelle), et une castagnette plus grave, le *macho* (mâle). Dans les danses folkloriques, on se sert de deux paires à la fois. Dans l'orchestre symphonique, on fixe le jeu de castagnettes à un manche en bois que l'on secoue à la manière d'un sistre. Wagner, Richard Strauss, Glinka, Chabrier et, naturellement, les compositeurs espagnols s'en sont servi les premiers. Il existe aussi des castagnettes en fer, à manche et sur socle.

Pierre-Paul LACAS

CATCH

Le *catch*, forme musicale dérivant du *round*, est une sorte de canon perpétuel destiné à être chanté par au moins trois voix masculines, sans accompagnement. Il fut particulièrement populaire en Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles. Comme tous les rounds, les catches sont des pièces qui peuvent être répétées indéfiniment et dans Iesquelles les différentes voix entonnent la même mélodie à Ia même hauteur mais en commençant à chanter avec un décalage temporeI. II est possible que cette forme musicale dérive de Ia *caccia*, qui désignait au XIVe siècle un canon fort populaire en Italie, mais elle pourrait aussi se référer au fait que les interprètes se « saisissent » (*catch*, en anglais) de la mélodie à tour de rôle. Les paroles des catches sont souvent teintées d'humour, voire de grivoiserie. Parfois, une pause dans la mélodie de l'une des voix est occupée par les notes et les paroles d'une autre voix, cet entrelacement créant des effets verbaux souvent licencieux.

Interpréter des *catches* est une activité sociale très populaire au XVIe siècle en Angleterre. Il faudra cependant attendre le siècle suivant pour que soit publié le premier recueil de pièces de ce genre, le célèbre *Pammelia* (1609) de Thomas Ravenscroft (1582 ?-env. 1635) ; ce dernier introduit également des catches dans deux autres recueils : *Deuteromelia* (1609), qui comprend *Three Blind Mice*, et *Melismata* (1611). Le plus célèbre recueil de catches demeure cependant *Catch That Catch Can* (1652) de John Hilton (1599-1657).

Le catch connaît son apogée après la restauration de la monarchie anglaise, en 1660, lorsque les compositeurs rivalisent d'ingéniosité – et de paillardise – dans cette forme. Henry Purcell est le plus inventif d'entre eux, et aussi l'un des plus grivois.

Au XVIII^e siècle, les clubs de catch comme le Noblemen and Gentlemen's Catch Club, fondé en 1761, se multiplient. Malgré des textes plus policés et, musicalement, un style moins original, voire plus insipide, ce genre demeure populaire. Parmi les compositeurs, il faut citer William Hayes (1708-1777), Thomas Arne (1710-1778) et Jonathan Battishill (1738-1801). Si la plupart des catches de la Restauration publiés par la suite seront expurgés, des éditions intégrales paraîtront au XX^e siècle ; citons les recueils *The Penguin Book of Rounds* de Rosemary Cass-Beggs (1982) et *The Catch Book : 153 Catches Including the Complete Catches of Henry Purcell* de Paul Hillier (1987).

E.U.

CAVATINE

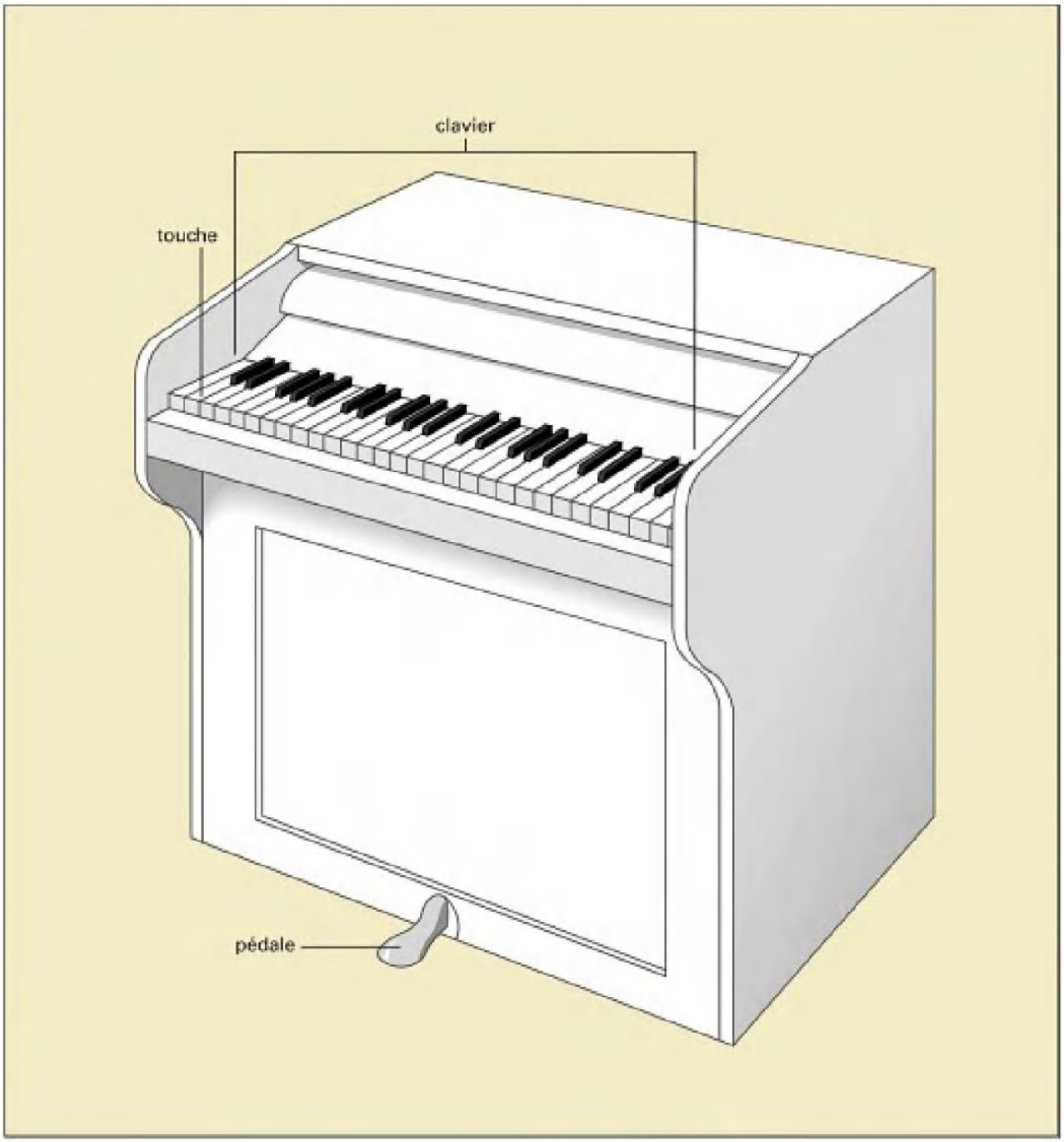
Terme musical, tiré de l'italien *cavatina*, diminutif de *cavata* qui désignait au XVIIIe siècle un petit arioso placé à la fin d'un récitatif (ainsi chez J.-S. Bach, par exemple dans ses *Cantates* nos 76, 80 et 117). Dans les opéras et les oratorios du XVIIIe et du XIXe siècle, surtout en Italie, la cavatine est un court passage confié à un soliste et qui ressemble à un air, mais dont la mélodie de caractère lyrique est plus simple et ne comporte pas de *da capo*. Elle est en un seul mouvement, en une ou deux parties. Elle évite la répétition du texte et les longues fioritures. On peut citer comme cavatines célèbres celles du *Matrimonio segreto* (Cimarosa), « Io ti lascio, amato oggetto » du *Farnace* (Traetta), « L'ho perduta, me meschina », « Se vuol ballare » et « Porgi amor, qualche » des *Noces de Figaro* (Mozart), « Ecco ridente in cielo », « Largo al factotum » et « Io sono docile » du *Barbier de Séville* (Rossini), du *Freischütz* (acte III) et d'*Euryanthe* (acte I) de Weber, « Tacea la notte placida » du *Trouvère* (Verdi), « Regnava nel silenzio » de *Lucia di Lammermoor* et « So anch'io la virtù magica » de *Don Pasquale* (Donizetti), « Salut, demeure chaste et pure », de *Faust* (Gounod). Dans la musique instrumentale, la cavatine est une pièce de caractère ou une partie d'une œuvre. Dans le *Quatuor* à cordes op. 130 en *si* bémol majeur (no 13), Beethoven a écrit une cavatine qui est sans nul doute l'un des sommets de l'art expressif beethovénien (cinquième mouvement, *adagio molto espressivo*). Cette courte page (soixante-six mesures) comprend deux idées : l'une, chant d'espoir et de tendresse, est de caractère mélodique et Beethoven la confie d'abord au premier violon ; l'autre possède d'âpres accents rythmiques (notes répétées en triolets, silences fréquents qui

hachent le discours), qui confèrent à ce thème oppressé sa valeur poignante. Le mouvement se termine par la réexposition apaisante de la première mélodie.

Pierre-Paul LACAS

CÉLESTA

Instrument de percussion à son déterminé, de la famille des claviers. Il est dû au facteur Victor Mustel (Paris, 1886) qui lui donna d'abord le nom de typophone. Ses fils, Auguste et AIphonse, l'appelèrent célesta. Il ressemble à un petit piano droit de quatre octaves (écriture d'*ut* 2 à *ut* 6, mais son réel à l'octave aiguë). Des marteaux qu'actionnent les touches viennent frapper sur des lames métalliques (acier et cuivre) dont la sonorité cristalline peut être étouffée (mécanisme d'étouffoirs). L'emploi en est fréquent dans la musique contemporaine, depuis Tchaïkovski qui, le premier, l'utilisa dans *Casse-noisette* (danse de la fée Dragée) et à la suite de Bartók qui en usa pour un de ses chefs-d'œuvre : *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936).



Célesta.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

CENCERROS

Instrument à percussion, métallophone, du type « claviers ». Messiaen choisit ce nom espagnol pour désigner Ies cloches à vaches disposées en deux ou trois jeux (deux octaves et demie ou trois octaves et demie — de *fa* à *ut*). Se joue avec des mailloches en bois feutré ou différentes baguettes (de vibraphone, de caoutchouc, de métal). C'est aussi un jeu de clochettes du Pays basque.

Pierre-Paul LACAS

CHACONNE

En Espagne au XVI^e^ siècle, danse populaire à trois temps très animée ; elle s'accompagne avec des castagnettes et revêt alors un certain caractère érotique. On la dit originaire du Mexique, mais il semble que ce soit au Portugal qu'apparaissent, dans le genre *ostinato*, le *passo forçado* et les danses dérivées : la *folia*, le *vil ao* et la *chacota* qui précèdent la *chacona* espagnole. À l'époque baroque, c'est une danse de cour à 3/4, à tempo lent, avec variations contrapuntiques sur un *ostinato* de quatre ou huit mesures, en une phrase complète mélodico-harmonique (anacrouse-apex-désinence). La basse contrainte dans la chaconne instrumentale apparaît en Italie avec Frescobaldi, B. Pasquini, F. Mannelli et T. Merula. On peut en rapprocher le *ground* des Anglais. Elle est composée pour elle-même ou s'intègre dans une suite ou une partita. Elle figure dans les ballets de Louis XIII, les opéras de Lully. Vocale (chez Monteverdi, Purcell) ou instrumentale (Couperin, Pachelbel, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Muffat, Corelli), elle connaît une grande vogue. Sa structure permit aux génies de la variation de s'épanouir : de Buxtehude (chaconnes majestueuses pour orgue) à Krenek et Busoni, en passant par Bach (chaconne pour violon), Rameau (*Dardanus*), Beethoven (*Variations* en *ut* mineur), Brahms (*IV^e^ Symphonie*). On la rapproche de la passacaille avec laquelle elle se confond parfois.

Pierre-Paul LACAS

CHALEMIE

La *chalemie* (ou *chalemelle*, ou *chelemele*, du latin *calamus* : « roseau ») est un instrument à vent à anche double qui est probablement originaire du Moyen-Orient, et qui est considéré comme l'ancêtre direct du hautbois. Comme celui-ci, la chalemie a une perce conique ; mais cette perce, ainsi que le pavillon et les trous sont plus larges et l'instrument comporte un disque en bois – appelé pirouette sur les chalemies européennes (ce terme figure dans l'*Harmonie universelle* de Marin Mersenne, 1636) – qui soutient les lèvres et, sur les instruments asiatiques, les maintient écartées de l'anche. Destiné à être jouée en plein air, la chalemie possède une sonorité puissante.

D'origine très ancienne, la chalemie est largement diffusée en Europe par l'islam, du IXe au XIIe siècle. De nombreuses variétés de cet instrument sont encore jouées, sous des noms divers : *ʂahnāī* (*shahnāī*, *shehnāī*) en Inde du Nord et *nāgasvaram* (*nagasuram*, *nāyanm*) en Inde du Sud, *suona* en Chine, *surnāy* en Asie centrale, *sornā* en Iran et en Afghanistan, *zurna* en Syrie, en Irak, en Turquie, en Arménie, au Daghestan, en Azerbaïdjan, zournas en Grèce et en Bulgarie, *zurla* dans Ies Balkans, *surla* en Roumanie, *zukra* en Tunisie, *zūrnā* en Algérie, *raita* au Maroc et en Libye, *mizmār* en Égypte...

En Europe, la chalemie a été largement utilisée pour accompagner les danses et dans les musiques de cérémonie. Des instruments de diverses tessitures, de la chalemie soprano à la chalemie contrebasse, ont été construits au XVIe siècle. Bien qu'elle

ait décliné en Europe après le XVII[e] siècle, elle a survécu en Espagne, modernisée avec un mécanisme de clefs complet, sous les noms de *tenora* (ténor) et de *tiple* (soprano), qui sont devenus les instruments principaux de l'orchestre (*cobla*) accompagnant la sardane, danse nationale de la Catalogne. Son étendue couvre à peu près deux octaves.

E.U.

CHAMBRE MUSIQUE DE

Introduction

Au sens moderne, « musique de chambre » est une expression générique s'appliquant à des compositions pour un petit nombre d'instruments solistes. Jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle, avant l'apparition des concerts publics, le terme désigne une musique destinée à être jouée chez un particulier, fût-ce un roi, par opposition à la musique d'église et à la musique de théâtre (Louis XIV crée la charge de maître de la Musique de la Chambre du Roy). La musique « de chambre » est alors instrumentale ou vocale, et elle est écrite soit pour solistes, soit pour de nombreux effectifs ; mécènes et interprètes amateurs jouent dans son processus de production un rôle important. Au milieu du XVIII^e^ siècle, la distinction entre musique de chambre, au sens moderne, et musique d'orchestre est encore assez floue (quatuors pour orchestre de Carl Stamitz, 1770 et 1774). Elle devient nette vers 1770, époque à partir de laquelle Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart écrivent consciemment des symphonies pour orchestre jouées en public par des professionnels, d'une part, et des quatuors à cordes conçus essentiellement à l'usage des amateurs, d'autre part. Paradoxalement, les seconds ne le cèdent pas aux premières en complexité, bien au contraire. Et la dédicace par Mozart, en 1785, de six de ses plus grands quatuors à un autre compositeur (Haydn), puis la fondation des premiers « quatuors » de professionnels (par Ignaz Schuppanzigh, vers 1804) témoignent en la matière de la revanche définitive aussi bien du créateur sur l'interprète amateur que de la salle de concert sur les intérieurs privés. La situation

restera sensiblement la même tout au long du XIXe siècle : production abondante, avec les duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, octuors et nonettes de Beethoven, Schubert, Spohr, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Smetana, Dvořák, Tchaïkovski, Saint-Saëns, César Franck et de bien d'autres ; exécution de cette musique aussi bien au concert (phénomène de la « petite salle ») que chez soi ; frontières en principe bien tracées entre musique de chambre et musique d'orchestre, en fait parfois assez peu étanches (orchestration « musique de chambre » de la *Quatrième Symphonie* de Brahms et sonorités « orchestrales » de ses sonates pour piano ; souvent, chez ceux qui adoptent les deux tendances, les audaces harmoniques et formelles sont plus grandes encore dans la musique de chambre, dans les quatuors de Beethoven, par exemple, que dans la symphonie) ; typologie particulière de l'auditeur (pour ne pas parler de l'interprète amateur) de musique de chambre, en général plus compétent techniquement que l'habitué des concerts. Enfin, aux alentours de 1900, se produit un nouvel éclatement : Mahler a tendance à traiter en soliste chaque membre d'un orchestre aux effectifs pourtant très nombreux ; Schönberg, avec *La Nuit transfigurée* (*Verklärte Nacht*, 1899), fait relever la musique de chambre (il s'agit d'un sextuor à cordes) du poème symphonique, avant de faire scandale avec ses *Quatuors à cordes n° 1*, opus 7 (1904-1905) et *n° 2*, avec voix, opus 10 (1907-1908) – points de départ de la musique du XXe siècle – et sa *Symphonie de chambre n° 1*, opus 9 (1906), au titre symbolique : avec cette dernière (15 instrnments solistes), la musique de chambre lâche définitivement les amateurs et les intérieurs privés tout en rejoignant l'orchestre sur un terrain nouveau. Il y a bien au même moment les quatuors de Debussy et de Ravel ; il y aura ceux de Bartók et de Berg, le *Livre pour quatuor* de Boulez et *Archipel II* de Boucourechliev : le début du XXe siècle n'en voit pas moins se

poursuivre la tendance, déjà assez nette dans les deux derniers tiers du XIX^{e}, à la disparition du quatuor à cordes comme centre de gravité de la musique de chambre, cela malgré tout son prestige. La tendance s'est cependant inversée et de nombreux compositeurs des dernières décennies du XX^{e} siècle ont repris goût à l'écriture d'une musique de chambre. Qu'il suffise de citer John Cage, Elliott Carter, Morton Feldman, Henry Cowell, Brian Ferneyhough, György Ligeti, György Kurtág, Luigi Nono, Horatio Radulescu, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, Harrison Birtwistle, John Adams...

J. Haydn . *Le compositeur autrichien Joseph Haydn est souvent considéré comme le père de deux genres de musique instrumentale : le quatuor à cordes et la symphonie.*

Copyrighted material

Est-il un mot qui, en matière musicale, recouvre un domaine plus vaste que celui de la musique de chambre ? N'appelait-on pas, au début du XVIIe siècle – moment où celle-ci voit le jour – « musica da camera » tout ce qui n'était ni opéra, ni musique religieuse, ni partition destinée aux festivités solennelles ? Bientôt cependant elle reçoit une définition plus explicite : musique jouée par un petit nombre d'interprètes dans un cadre intime. Définition plus précise, certes, mais encore bien floue, les formations qui s'y dédient exigeant un effectif qui varie de deux exécutants, pour les sonates, à la vingtaine de musiciens que rassemblent les orchestres dits « de chambre », en passant par toutes les formations intermédiaires : trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, octuors, nonettes et dixtuors. Les premières pièces de cette famille, signées William Byrd ou John Dowland, s'intéressent d'abord au chant accompagné ainsi qu'aux ensembles de violes. Jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle, le genre s'enrichit rapidement, souvent autour du clavecin, sous la plume de Henry Purcell, d'Antonio Vivaldi, de François Couperin le Grand, de Jean-Sébastien Bach et de Georg Friedrich Haendel. Il connaît pendant les quelque cent cinquante ans qui suivent un véritable apogée, marqué par des partitions majeures signées Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn, Franz Schubert, Robert Schumann et Johannes Brahms. La création d'œuvres nouvelles prospère jusqu'à la fin de la première moitié du XXe siècle, offrant une infinie multiplicité de configurations : le piano s'associe aux cordes, aux vents ou à la voix, les cordes se marient entre elles, les vents entre eux, claviers, cordes, vents et voix se rejoignent en combinaisons plus inattendues les unes que les autres. La musique de chambre semble ensuite se tarir. Il est vrai qu'elle ne retrouve plus dans les vastes salles de concert le cadre intime qui lui était nécessaire.

Cependant, en dépit de leur étonnante diversité, ces partitions présentent de nombreux points communs. Née de l'union de la monodie et de la basse continue, la musique de chambre, malgré l'évolution d'une écriture qui accueillera au fil du temps le contrepoint ainsi que les expériences harmoniques et rythmiques les plus avancées, saura préserver le règne de la ligne mélodique. Dès son origine, elle se destine à des praticiens amateurs, pour le seul plaisir d'une exécution domestique devant un public familial ou d'amis. Les œuvres sont donc d'un abord aisé et visent plus la simplicité que la haute virtuosité. Bien sûr, la complexité de leur facture s'est rapidement accrue et les enrichissements techniques sont venus augmenter la difficulté de pièces qui, dès le début du XIX^e^ siècle, sont confiées à des professionnels. Il n'en reste pas moins vrai que ce qu'elles valorisent n'est ni l'exploit du compositeur, ni celui des interprètes. Ce qui est privilégié, c'est la fluidité du dialogue entre les instrumentistes, le naturel de leur jeu et cet « esprit de conversation », détendu ou passionné, hérité des origines. La beauté ne naît pas ici de la réussite individuelle ni de l'addition de plusieurs d'entre elles, mais de l'instauration d'une véritable communion. Il existe un « esprit musique de chambre », fait de discrétion des effets et d'humilité devant la partition. L'émotion n'est pas accaparée par les voltiges d'un soliste vedette mais doit circuler sans entrave entre des partenaires égaux. L'évolution de ce jeu collectif est évidemment liée aux modifications du style pratiqué par chaque instrument pris isolément. Elle l'est bien plus encore aux tribulations de cet esprit de musique chambre, à la qualité de son rayonnement. Après avoir connu jusqu'au début du XX^e^ siècle une période de total épanouissement, il semble perdre une bonne part de sa vitalité et ne connaît un début de renouveau qu'au commencement des années 1970.

1. L'âge d'or

Quand on considère les critiques publiées dans la presse et les traces sonores qui nous sont parvenues, une évidence s'impose : l'interprétation de la musique de chambre a connu du début du XIX^e^ siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale un véritable âge d'or. Les musiciens les plus prestigieux lui consacrent une part essentielle de leur carrière et s'y investissent avec un sens du collectif et une passion qui élèvent leurs interprétations – du moins celles dont l'enregistrement aura pu être préservé – au rang d'incontournables références. Les noms se bousculent sous la plume : Alfred Cortot-Jacques Thibaud-Pablo Casals, Adolf Busch-son frère Hermann Busch-Rudolf Serkin, Jascha Heifetz-Arthur Rubinstein-Emanuel Feuermann, ou Edwin Fischer-Wolfgang Schneiderhan-Enrico Mainardi (en sonates et trios) ; pour les seules sonates, sont entrées dans la légende les associations Wilhelm Backhaus ou Arthur Schnabel-Pierre Fournier, Eugène Ysäye-Raoul Pugno ou Yves Nat, Joseph Szigeti-Béla Bartók, Fritz Kreisler-Serge Rachmaninov, Lili Kraus-Szymon Goldberg, Yehudi Menuhin et sa sœur Hephzibah. Au royaume du quatuor à cordes, l'abondance est plus grande encore : les Quatuors Joachim, Rosé, Geloso, Ysäye, Kolisch, Poulet, Busch, Capet, Beethoven, Calvet, de Budapest, Flonzaley, Amar, de Hollywood, Lener, Roth, Pro Arte, Tchèque, Wiener Konzerthaus, Hongrois, Bohémien... Bien longue serait la liste de tous ces ensembles dont l'ombre plane sur la musique de chambre comme le souvenir d'un paradis perdu. Tous semblaient détenir le secret d'un accord des tempéraments et des sensibilités trop souvent inaccessible de nos jours. Un état de grâce dont les causes sont multiples.

• Tempo : Andante

Les conditions d'existence des artistes sont bien différentes de celles d'aujourd'hui. Leur réputation se construit lentement. Les études sont longues et, à de rares exceptions près, les carrières ne sont guère précoces. Il est admis – mis à part les fulgurantes envolées d'enfants prodiges comme Yehudi Menuhin, Vladimir Horowitz, Jascha Heifetz ou Nathan Milstein – qu'un grand talent, comme un grand vin, doit arriver prudemment à maturité. On travaille le temps nécessaire au conservatoire local avant de « monter » – pour les meilleurs – dans les grandes capitales européennes et de s'imprégner des leçons de maîtres reconnus. Il ne faut pas jeter tous les ans de nouvelles étoiles – ou supposées telles... – en pâture au public, aujourd'hui célèbres, demain oubliées. Les débuts sont souvent difficiles. Un long séjour dans les orchestres est quasi obligatoire pour les violonistes et les violoncellistes. Il sont parfois contraints – Jacques Thibaud et Pau Casals pouvaient en témoigner –de jouer dans les cafés et les restaurants. Il faut du temps pour parvenir à une notoriété qui se gagne au concert, dans les salons de la bourgeoisie ou de la noblesse et par une intense activité professorale. Les médias modernes – la radio est balbutiante et la télévision n'existe pas – sont alors bien incapables d'amplifier les réputations ou de les promouvoir hors des frontières. Les carrières sont donc d'abord nationales. La lenteur des transports – train ou bateau – ne permet guère la multiplication des tournées à l'étranger. Les grands solistes sont donc plus disponibles qu'aujourd'hui et peuvent consacrer le temps nécessaire à la mise au point technique et à l'approfondissement expressif d'œuvres qui les valorisent tout autant que leurs performances personnelles. La composition des équipes – qu'il s'agisse de sonates, de trios ou de quatuors – est d'une rare stabilité. Faut-il chercher ailleurs les

raisons de cette respiration commune et de la permanence de cette écoute réciproque que nous admirons tant aujourd'hui ?

• Des familiarités avec la musique

Les limites qui séparent la musique savante des musiques populaires de « consommation courante » ne sont à l'époque ni précises, ni étanches. Les mélodies exotiques ou sentimentales, mises en scène dans des arrangements au goût du jour, remportent tous les suffrages. C'est bien souvent entre *La Prière d'une vierge* (de Tekla Badarzewska-Baranowska) ou *La Sérénade andalouse* (d'Auguste Panseron) que se glissent Bach, Mozart, Mendelssohn ou Schumann. Le grand répertoire n'a pas alors l'évidence qu'il a gagnée depuis lors. On mesure mal de nos jours toute l'énergie et l'abnégation qu'il a fallu déployer pour que, grâce à Artur Schnabel, Fritz Kreisler ou Claudio Arrau, s'imposent à un public plutôt demandeur d'aimables futilités des compositeurs jugés aussi austères que Beethoven ou Brahms. Aux confins de ces deux mondes se développent, dans les pays germaniques, le charme puissant du lied et, en terres françaises, les raffinements de la mélodie. Les grandes partitions sont souvent abordées avec la même absence de complexe que les romances à la mode. On n'hésite pas à les adapter, dans des transcriptions parfois incongrues, pour des formations qui ne présentent plus que de lointains rapports avec les intentions du compositeur, mais qui peuvent être réunies dans les villes les plus éloignées des grands centres culturels. On ajoute, on retaille pour se mettre en harmonie avec les envies du moment. On ne craint ni de placer une partie de piano sous les sonates pour violon seul de Bach ou les Caprices de Paganini – Robert Schumann lui-même s'est livré à cet exercice... –, ni d'interpréter au violon ou au violoncelle les pages pour piano les plus célèbres de Chopin. Fleurissent sous les formes les plus diverses une nuée de

paraphrases ou de fantaisies inspirées des airs d'opéras à la mode. Il n'est pas jusqu'au pudique Claude Debussy qui ne transcrive sa *Plus que lente* – initialement pour piano seul – pour un orchestre de salon. Bref, une liberté parfois proche de la licence et dont les résultats sont clairement datés. Certes, les plus grands ensembles de musique de chambre ne se livraient guère à d'aussi condamnables excès et, bien au contraire, se distinguaient par la rigueur avec laquelle ils abordaient le grand répertoire. Il n'en reste pas moins vrai que l'air du temps et le voisinage de ces œuvres légères et pièces de virtuosité facile n'ont pas été sans influence sur leur jeu. La rigueur du tempo n'est pas considérée comme une règle inflexible. Un espace de liberté est offert aux interprètes, qui abordent les pages les plus exigeantes sans respect paralysant, avec une souplesse expressive voisine de l'improvisation et le souci premier de transmettre l'émotion dans toute son intensité. Face à ce but suprême, quelques menues privautés – glissandos appuyés, ralentis exagérés, accrochages techniques variés – sont de peu d'importance. Le disque, privé des possibilités de retouche, est compris comme le prolongement du concert, dont il préserve le naturel et la spontanéité. Il conserve des « premières fois » qui ont une allure, une fraîcheur d'inspiration et une sorte de regard émerveillé sur la musique qui les rendent souvent inestimables. Des familiarités avec la musique ? Peut-être ! Mais quel triomphe pour la musique de chambre !

• Un public séduit

Entre la musique de chambre et son public, c'est une véritable lune de miel. Dans les programmes, la « musique sérieuse » et celle qui l'est moins sont intimement mêlées. Les auditeurs passent sans difficulté de *Schön Rosemarin* de Fritz Kreisler à la *Sonate « à Kreutzer »* de Beethoven, de Cécile Chaminade à Mozart. Ce

cocktail au goût sucré plait à tous les palais et, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, la séduction opère. Le public, plus restreint que celui que nous connaissons aujourd'hui, se recrnte essentiellement dans les couches aisées de la population. Dans les salons de l'élite parisienne comme dans ceux de la petite bourgeoisie de province trône le piano, instrument pivot de nombreuses formations de musique de chambre. On s'y réunit souvent, simples amateurs et pratiquants de niveau divers, autour de sonates ou mélodies. Le genre se valorise. Au-delà des chefs-d'œuvre hérités des périodes classiques et romantiques, il continue, à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, à s'alimenter régulièrement en partitions nouvelles. Piotr Ilitch Tchaïkovski, Gabriel Fauré, César Franck, Edward Elgar, Georges Enesco, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Joaquín Turina, Zoltán Kodály, Ernest Chausson, Guillaume Lekeu, Vincent d'Indy, Bohuslav Martinů, Albéric Magnard, Max Reger, Claude Debussy, Frank Bridge ou Maurice Ravel offrent des pages qui sont rapidement adoptées par un large public. Béla Bartók, Paul Hindemith, Serge Prokofiev, Alban Berg, Anton von Webern, Arnold Schönberg, Charles Ives et Alexander von Zemlinsky proposent parallèlement des œuvres plus exigeantes qui ouvrent de vastes perspectives. Rares sont les interprètes qui, comme Vladimir Horowitz, ne s'y adonnent qu'épisodiquement. Pierre Monteux – de même que le compositeur et altiste Paul Hindemith – fait partie d'un quatuor ; des chefs d'orchestre comme Bruno Walter, Wolfgang Sawallisch et Wilhelm Furtwängler ou des pianistes aussi réputés que Walter Gieseking, Edwin Fischer et Alfred Cortot se font un devoir de tenir le clavier au cours de soirées de mélodies ou de lieder. La musique de chambre a déjà émigré dans les salles de concert mais elle offre encore ce contact chaleureux qui était réservé jusque là aux auditoires restreints des salons.

2. La traversée du désert

La Seconde Guerre mondiale crée dans ce domaine, comme dans bien d'autres, une profonde fracture. Le terrain fertile sur lequel la musique de chambre avait pu plonger ses racines s'appauvrit brusquement. L'air du temps n'est plus aux sortilèges, au charme discret de l'intime confidence. Pendant plus d'une génération, il ne se crée presque plus d'ensembles permanents. Le Beaux Arts Trio et les Quatuors Amadeus, Borodine, Parrenin, Juilliard et LaSalle ainsi que le Quartetto Italiano constituent d'illustres mais rares exceptions à cette désertification relative. Les séances de sonates sont livrées au hasard des équipes de rencontre ou aux associations mercantiles montées par les maisons de disques. Bien isolés, quelques grands anciens – Yehudi Menuhin, Pau Casals, Rudolf Serkin – veillent sur le feu sacré et protègent de leur prestige sa flamme vacillante. Les équipes qu'ils rassemblent à Prades, en France, et à Marlboro, aux États-Unis, font figure d'oasis dans le désert. Que s'est-il donc passé ?

• La rançon du progrès ?

Le monde se met subitement à tourner à une vitesse accélérée. Les développements du rail, de la route et, surtout, de l'avion rapprochent les capitales, où se concentre l'essentiel de la vie musicale. Les concerts s'accumulent dans des carrières menées tambour battant. Les tournées qui se multiplient transforment les artistes en éternels voyageurs. Où trouver le temps de pratiquer sereinement la musique de chambre quand l'agenda impose d'être demain à Londres, Paris, Berlin, New York, Vienne ou Tōkyō ? Où trouver la force de s'astreindre aux obscurs efforts qu'elle impose,

alors que le seul éclat de la virtuosité suffit à conquérir le cœur des foules ?

Parallèlement, on assiste au considérable essor des médias, qui diffusent les noms et les performances sur tout le globe. Les valeurs sûres, certes, mais aussi les talents en herbe, happés par la vie épuisante – pour le physique et pour l'équilibre psychologique – des solistes internationaux. Les plus aguerris – Vladimir Horowitz, Maurizio Pollini et Martha Argerich connaissent de longues périodes de silence, Glenn Gould renonce dès ses trente-deux ans au concert – n'y résistent guère. Les jeunes pousses moins encore. Des promotions entières de prétendus prodiges connaissent une gloire éphémère et retombent immanquablement dans l'oubli avec au cœur l'amertume d'un parcours individuel avorté. Ce n'est pas le meilleur passeport pour s'épanouir au royaume de la musique de chambre.

Les techniques d'enregistrement progressent à pas de géant. Le disque, depuis le 78-tours, accueille de nombreuses innovations : le microsillon, la stéréophonie, l'enregistrement puis la gravure numériques. Il devient, par une qualité qui ne cesse de s'améliorer, le moyen essentiel de se faire connaître. Et s'il impose moins de contraintes que jadis, ses exigences sont tout autres. La fausse note ou les approximations techniques sont considérées avec moins d'indulgence, car le support permet la comparaison, et les écoutes successives les rendent insupportables. Pour éliminer ces scories qui, quelques années plus tôt, paraissaient insignifiantes, les studios multiplient les prises successives et fragmentaires, puis les assemblent en un chapelet qui restitue artificiellement la continuité de l'œuvre mais s'éloigne de plus en plus de la vérité de la musique vivante. La musique de chambre ne fuit pas les micros, même si elle n'en est plus la vedette, mais elle peine à retrouver, en quelques séances de répétitions, cette complicité qui mettait des années à

s'établir. La juxtaposition de vedettes qui fait si bien monter les ventes n'implique que rarement la communion des âmes. Et cela s'entend si fort que les miracles réalisés au disque comme au concert par les duo Clara Haskil-Arthur Grumiaux ou David Oïstrakh-Sviatoslav Richter et les trio Isaac Stern-Eugene Istomin-Leonard Rose, Itzhak Perlman-Vladimir Ashkenazy-Lynn Harrell, Leonid Kogan-Emil Guilels-Mstislav Rostropovitch paraissent inaccessibles à toute une génération d'interprètes.

• Un art objectif ?

Les excès de l'âge d'or ne pouvaient manquer de susciter un choc en retour. Il se produit donc avec une rigueur brutale. On revient au texte avec un souci renouvelé de l'exactitude. Hors de saison ces adaptations douteuses, ces transcriptions bizarres, ces tempos fluctuant sans mesure, ces glissandos systématiques, ces ralentis racoleurs. L'interprétation renoue avec une lecture plus exigeante des partitions originales, remettant en cause des traditions orales transmises avec plus ou moins de fidélité. L'effort était sans doute nécessaire. Mais ce retour à la précision rythmique, au respect des indications de tempo ou de caractère a parfois conduit à une sorte de froide objectivité, à un nivellement des personnalités et une manière de retrait émotionnel. Les attitudes « anti-romantiques » se répandent, faisant écho à cette étonnante déclaration d'Igor Stravinski dans ses *Chroniques de ma vie*, ouvrage publié en 1935 : « Je considère la musique, par sa nature propre, impuissante à *exprimer* quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... » Trop souvent perdues cette libre respiration et cette souplesse de la phrase qui faisaient si bien parler la musique de chambre. Issus en rangs serrés des concours internationaux qui voient le jour en masse après la fin des hostilités, les lauréats sont souvent choisis pour la perfection de

leur technique instrumentale plus que pour la finesse de leur sensibilité. C'est sur le terrain du récital et du concerto qu'ils se confrontent, beaucoup moins sur celui de la musique de chambre. Arrivent en vagues puissantes ces solistes venus de la lointaine Asie qui disposent d'une impeccable virtuosité mais restent privés d'un environnement culturel dont la tradition se maintient dans toute l'Europe et, à la suite de l'émigration de nombreux maîtres chassés du Vieux Continent par les persécutions, aux États-Unis.

• Une mnsiqne sans auditeurs ?

Dans la période qu'inaugure l'après-guerre, la musique savante semble s'éloigner définitivement des musiques populaires. C'est au jazz que la danse et la chanson demandent maintenant cette sève qu'elles puisaient dans les valses et romances, autrefois véritables traits d'union entre deux univers. Les œuvres écrites des siècles passés sont affublées du stérilisant qualificatif de « classiques », sorte de panneau indicateur, pour le plus grand nombre, d'ennui distingué et de respect glacé. L'évolution du langage pratiqué par certains compositeurs contemporains, moins accessible musicalement et techniquement, écarte des nouvelles partitions un public dont l'environnement sonore quotidien reste dominé sans partage par le système tonal traditionnel. Si les nouvelles productions affectionnent pendant un temps – souvent pour des raisons financières – les effectifs réduits, elles appartiennent davantage, par leur virtuosité instrumentale, leurs recherches sonores et leurs couleurs exotiques, au monde de l'orchestre. Bien que quelques rares musiciens – comme Francis Poulenc, Benjamin Britten ou Claude BalIif – s'y intéressent encore malgré tout, les trios et sonates se raréfient. Seul le quatuor à cordes semble résister à cette tendance lourde et de nombreux compositeurs – Darius Milhaud, Dmitri Chostakovitch, Michael Tippett, Luciano Berio,

Pierre Boulez, Elliott Carter, Krzysztof Penderecki, André Boucourechliev, Erich Urbanner, Karol Szymanowski, Gottfried von Einem, Witold Lutosławski, Roman Haubenstock-Ramati, Pascal Dusapin, Henri Dutilleux et György Kurtág, notamment – lui donnent, dans des styles divers, un regain d'actualité. Mais le danger est bien grand de voir le genre se transformer en un musée dont l'unique mission serait de permettre la survie d'antiques chefs-d'œuvre. Pourtant l'auditoire s'élargit, la radio, le disque et bientôt la télévision lui apportant la musique à domicile. Mais, pour l'essentiel, c'est un public vierge qui fréquente peu les concerts. Mal formé – l'école ne se prête guère à l'initiation –, étranger aux pratiques instrumentales et vocales, il est d'emblée attiré par les symphonies spectaculaires et les concertos brillants, impressionné par les manifestations extérieures de virtuosité plus que par la sincérité de l'interprétation. Il est aussi moins orienté vers la musique de chambre par des médias qui ne sont guère fascinés par l'alchimie secrète d'un lied, d'un trio à cordes ou d'un quintette à vents. Est-ce la fin de l'histoire ?

3. L'espoir d'uu reuouveau

La musique « classique » semble repartie à la conquête d'un public élargi. Les efforts consentis en faveur de l'enseignement spécialisé à l'école et dans les conservatoires commencent à porter leurs fruits. De nouvelles émissions radiophoniques et télévisées, animées par Frédéric Lodéon ou Jean-François Zygel – grâce à un judicieux mélange des genres, à un ton décontracté bien éloigné du discours hiératique et condescendant des présentateurs d'autrefois – rétablissent le contact avec un auditoire qui s'était désintéressé d'un univers jugé poussiéreux et compassé. Et la recette fonctionne,

malgré les « copinages » excessifs, le brin ou la tonne d'inévitable démagogie.

L'oreille s'est faite maintenant à la plus-value sonore qu'apportent les techniques modernes. Elle ne se satisfait plus des produits stérilisés « mis en boîte » par les maisons de disques dans des studios-laboratoires. Reparaissent et se maintiennent sur le marché les enregistrements mythiques de l'avant-guerre qui permettent, en oubliant grésillements de surface, prises de son moyenâgeuses et coquetteries de style, de retrouver le chemin de l'émotion. Le disque se met à la recherche d'un supplément de vie, qu'il traque par des prises sur le vif au cours de concerts publics. Le succès même de certains enregistrements « pirates » – pourtant parfois réalisés dans des conditions acoustiques sommaires mais qui permettent la rencontre de personnalités que la dictature des contrats d'exclusivité interdit devant les micros officiels – consacre le succès de l'âme musicale sur les contingences matérielles de la reproduction sonore.

Les jeunes interprètes, eux aussi, portent un regard nouveau sur leurs perspectives de carrière. La crise du disque aidant, ils se procurent moins facilement dès leurs débuts ce premier enregistrement qui était leur carte de visite. C'est au concert qu'il leur faut aller conquérir une place parmi les professionnels. La musique de chambre, qui n'est plus considérée comme une perte de temps dans une effrénée course aux honneurs, offre de multiples possibilités de se faire entendre, en évitant le choc frontal avec les spécialistes du récital qui se disputent les quelques places qui attirent les projecteurs. Profitant de la renaissance des musiques ancieunes et baroques ainsi que des expérimentations contemporaines, ils perçoivent qu'ils ne peuvent plus se limiter à être le truchement transparent du texte musical, mais,

d'ornementations en improvisations, découvrent que l'interprétation fidèle ne peut se passer de liberté. Le nombre des formations de musique de chambre – constituées dès la sortie des conservatoires ou issues des orchestres régionaux qui, à l'instar de l'Allemagne ou de la Grande-Bretagne, s'installent dans les provinces françaises – connaît une nette augmentation. C'est avant tout le quatuor qui bénéficie de ce retour en grâce, en s'appuyant sur un répertoire qui continue à se renouveler. Une floraison d'ensembles de haut niveau – encouragée par l'existence de concours internationaux spécialisés, notamment à Évian (1976-1999) puis à Bordeaux (à partir de 1999) ainsi que par l'intense activité déployée par l'association ProQuartet que dirige Georges Zeisel – voit le jour : les Quatuors Alban Berg, Pražák, Hagen, Artis, Via Nova, Bartók, Janáček, Kodály, de Cleveland, de Tōkyō, Lindsay, Arditti, Eder, Emerson, Guarneri, Kocian, Melos, Mosaïques, Sine Nomine, Keller et Ysäye, parmi de nombreux autres, attestent de la vitalité du genre et d'une alliance originale entre la fidélité au texte et la libération de son contenu émotionnel. La famille de la sonate ou du trio en profite moins directement. Les œuvres nouvelles sont plus rares, les associations plus instables. Pourtant, dans la continuité de Prades et de Marlboro, Gidon Kremer (à Lockenhaus, en Autriche), Salvatore Accardo (à Naples), Martha Argerich (à Lugano) mais aussi Murray Perahia, Daniel Barenboim et Itzhak Perlman savent regrouper autour d'eux les meilleurs talents et utiliser leur célébrité pour transmettre aux plus jeunes une glorieuse tradition et leur ouvrir les horizons nouveaux des répertoires peu fréquentés.

Pierre BRETON

Bibliographie

J. H. Baron, *Intimate Music : a History of the Idea of Chamber Music*, Pendragon Press, Stuyvesant (N.Y.), 1998

D. BLUM, *The Art of Quartet Playing : the Guarneri Quartet in Conversation with David Blum*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.), 1986 (trad. de l'anglais par M.-S. et A. Pâris, *L'Art du quatuor à cordes. Conversation avec le Quatuor Guarneri : essai*, Actes Sud, Arles, 1991)
P. DUKAS, *Chroniques musicales sur deux siècles : 1892-1932*, Stock, Paris, 1979
J.-M. FAUQUET, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Aux amateurs de livres, Paris, 1986
L. FINSCHER, *Studien zur Geschichte der Streichquartetts*, Bärenreiter, Kassel, 1974 ; *Streicherkammermusik, ibid.*, 2001
S. GUT & D. PISTONE, *La Musique de chambre en France de 1870 à 1918*, H. Champion, Paris, 1978, nouv. éd. 1985N.
KILBURN, *The Story of Chamber Music*, Londres, 1904, rééd. Longwood Press, Boston, 1977
J. MCCALLA, *Twentieth-Century Chamber Music*, Prentice Hall, Londres, 1996, 2e éd. Routledge, New York, 2003
M. PINCHERLE, *Les Instruments du quatuor*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 3e éd. 1970
H. ULRICH, *Chamber Music : the Growth and Practice of an Intimate Art*, Columbia University Press, New York, 1948, 2e éd. 1966.

CHANSON

Introduction

Chanson : un mot clé dans l'histoire de la sensibilité, un mot déconcertant aussi, tant le sens en est à la fois multiple et imprécis. Car le spécialiste qui voudrait récapituler toutes les significations du terme « chanson » devrait en appeler à la fois à la musique, aux lettres, à la philosophie, à la sociologie, à l'ethnologie, à l'histoire. La chanson a cessé d'être cet art créé par le peuple et issu de lui, ainsi que la voyaient les écrivains et compositeurs romantiques. Certes, elle a toujours été, peu ou prou, un produit de consommation, caractéristique qui est pourtant accentuée par les techniques de production et de diffusion, au point de changer la signification sociale du phénomène « chanson ». De nos jours, en effet, dans tous les pays du monde, la chanson s'impose en quelque sorte par la dictature conciliante de la radio, du disque, d'Internet et des entreprises du spectacle. Mais n'est-elle que cela ? N'est-elle pas restée en son fond ce que de tout temps elle a été : l'expression qui se veut la plus immédiate et la plus diversifiée de l'humain ?

1. À travers siècles et pays

Le terme « chanson » a connu les acceptions les plus diverses, parfois fort éloignées de la nôtre. Il apparaît pour la première fois au XI^e^ siècle, avec un sens très particulier, dans l'appellation « chanson de geste », poème épique en décasyllabes ou en alexandrins, plus généralement désigné à l'époque par le mot *geste* seul : « Il est

escrit en la geste Francor » (*La Chanson de Roland*). Il n'y a pas lieu par conséquent de rechercher des correspondances entre cette origine et le mot actuel. Les dimensions (la geste est toujours très longue) et le rapport à la musique (la geste, plutôt que chantée, était psalmodiée sur un accompagnement de vielle) opposent en effet ces deux emplois du terme. La chanson désigne ensuite, et jusqu'au XIX^e^ siècle, une forme d'expression consistant en un texte en vers mis en musique, mais elle ne s'applique pas en fait à une grande partie de la production répondant à cette définition. Est chanson ce qui est noble, pur. Le reste, le populaire, portera des noms divers : vaudevilles (voix-de-ville, c'est-à-dire qui courent les rues de la ville), mazarinades, ponts-neufs, etc.

Copyrighted material

Chanson de geste. *David Aubert, Maugis et Orlande dans le jardin, illustration du livre Regnault de Montauban, vers 1462-1470. Bibliothèque nationale, Paris.*

Ce n'est qu'après l'époque romantique que s'unifient sous un terme générique, la « chanson », ces genres différents. Là encore, cependant, son emploi n'est pas exactement fixé : lorsque Verlaine intitule ses recueils *La Bonne Chanson* ou *Chanson pour elle*, il fait évidemment référence à autre chose qu'au genre représenté par Béranger. Mais peu à peu le mot se fige pour prendre le sens que nous lui connaissons aujourd'hui.

• La chanson et les autres arts

Ces fluctuations sémantiques rendent plus ou moins compte, en fait, de fluctuations plus profondes : c'est la place de la chanson dans l'ensemble des modes d'expression qui est ici en jeu, place que l'on analysera du point de vue de la conscience qu'en eurent les époques successives.

Une civilisation se définit, en son temps, par la façon dont elle s'analyse elle-même (ce que l'on pourrait appeler son idéologie). Ainsi, lorsque Ronsard (1524-1585) infléchit la forme de ses sonnets (allant vers une plus grande régularité, vers une alternance de rimes masculines et féminines) afin qu'on puisse mieux les mettre en musique, qu'on pnisse même en chanter plusieurs sur un seul air, il y a là une certaine idée de la chanson, conçue comme alliance de deux genres privilégiés : musique et poésie. Cette idée apparaît également chez Boileau, qui conclut de façon toute pacifique une controverse entre musique et poésie : « Oublions nos querelles, il nous faut accorder... » déclarent en chœur les deux adversaires. La chanson, bien sûr, se manifeste à la même époque de

tout autre façon (les mazarinades, les pamphlets du Pont-Neuf), mais la pensée cultivée la considère ainsi : le mariage de deux muses qui se sont reconnues. C'est dire que le domaine des arts se structure, dans l'esprit de ceux qui s'y intéressent, autour de quelques notions clés (poésie, drame, peinture, musique, etc.), dont la chanson est en première analyse exclue ; elle ne réapparaît que comme une forme secondaire, mineure, entre deux expressions majeures. Les raisons de cette exclusion « idéologique » sont claires : ce qui n'est pas la chanson ci-dessus définie est presque toujours chanson critique, se situant donc d'elle-même hors de la sphère d'une culture possédée par ceux qu'elle veut, précisément, attaquer. Eugène Scribe (1791-1861) l'a bien ressenti qui déclare dans son discours de réception à l'Académie française : « En France et sous nos rois, la chanson fut longtemps la seule opposition possible ; on définissait le gouvernement d'alors comme une monarchie absolue tempérée par des chansons. »

L'époque romantique va bouleverser cette vision des choses, en vertu non pas de principes politiques, mais d'une recherche de plus grand « naturel » dans l'art. Johann Gottfried Herder (1744-1803), puis Friedrich Schlegel (1772-1829) et les frères Grimm (Jacob, 1785-1863, et Wilhelm, 1786-1859), par souci d'opposer à la *Kunstpoesie* un mode d'expression moins artificiel, font du *Volkslied* un modèle de beauté naïve. Ce goût de l'antithèse poussé à outrance trouve un écho chez Mme de Staël, chez Chateaubriand, chez le Stendhal de *Racine et Shakespeare* et prolonge, jusqu'à la caricature, l'opposition déjà créée au XVIII^{e} siècle, lors de la querelle des Bouffons, entre musique naturelle, « musique du cœur », l'italienne, et musique intellectuelle, « froide », la française. C'est en quelque sorte *Le Neveu de Rameau* qui va introduire en Allemagne cette idée avant qu'elle ne revienne en France. Cette postulation d'un *Volkslied*, d'un folklore, va donner, dans la

perception que le monde cultivé a du domaine des arts, son certificat de baptême à la chanson. Elle existe dorénavant et, loin de procéder de la poésie, elle devient son égale : « M. de Béranger, content d'avoir acquis... le titre de grand poète (d'ailleurs si mérité) » (Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, publié en 1892). « À quoi bon la poésie philosophique, puisqu'elle ne vaut ni un article de l'*Encyclopédie* ni une chanson de Désaugiers ? » (Baudelaire, 3 février 1846).

Ce même Baudelaire consacre aux chansons de Pierre Dupont deux articles dont l'un au moins est très flatteur : la chanson est définitivement admise dans le domaine de la culture.

Être admis dans une troupe signifie qu'on en accepte les règles. La chanson, qui, à l'égal du théâtre, de la musique, de la littérature ou de l'opéra, accède au domaine de l'expression, se trouve assujettie alors à la vision manichéenne superficielle qui a toujours caractérisé la culture : il y aura la bonne et la mauvaise chanson, comme il y a la bonne et la mauvaise littérature, la bonne et la mauvaise peinture, avec tout le flou qu'entraînent ces notions. En fait, malgré cette insertion dans la culture, la chanson se ressent encore de la façon dont on la concevait du temps de Ronsard ou de Boileau : la qualité qu'on lui attribue est fonction directe de sa ressemblance à la poésie.

• La chanson et les pays

Cette rapide analyse de la place de la chanson dans les arts a été conduite jusqu'au seuil du xx^{e} siècle. Elle se diversifie alors selon les pays, tout en ayant tendance à s'unifier, du fait des moyens de communication de plus en plus développés.

Dans les anciennes colonies, la chanson coexiste en fait avec ce que l'Occident considère comme artisanat. Ainsi la musique arabe – qu'elle soit unifiée (chanson égyptienne diffusée dans tout le Moyen-Orient et en Afrique du Nord : Oum Kalsoum) ou diversifiée (le *malouf* tunisien par exemple) – ne sera que tardivement en rapport avec une littérature, une peinture et un cinéma dont les modes d'expression subissaient de profondes mutations. Le domaine allemand, au contraire, est beaucoup plus complexe. La chanson y constitue elle-même un champ où s'opposent le *Lied* (chant noble, classique), les *Volkslieder* (chansons folkloriques au sens très large, en fait chansons connues ou adoptées par tous : certains hymnes nazis étaient des *Volkslieder*), la *Chanson* (chanson intellectuelle de type français, d'où l'emprunt du mot : *das Chanson*) et les *Schläger* (chanson à succès, « tube », *Heimweh* par exemple). Aux États-Unis, et corrélativement en Grande-Bretagne, les *blues*, venus du Sud, donnent naissance à une chanson rythmée (le *rock 'n' roll* par exemple est bâti sur sa structure mélodique de douze mesures) qui assume très vite la fonction de chanson plus ou moins commerciale face à une autre tradition, venue de l'Est, le *folksong* et sa variante le *protest song* (Woody Guthrie et Pete Seeger pour celui-là, Joan Baez et Bob Dylan pour celui-ci). L'Italie a oublié lentement sa tradition (*bel canto*, *canzone*) pour adopter, avec Adriano Celentano ou Rita Pavone, une chanson commerciale à laquelle on oppose, dans la même vision normative esquissée plus haut, une « bonne chanson », plus poétique ou intellectuelle, celle de Sergio Endrigo, de Domenico Modugno, de Lucio Dalla ou de Paolo Conte. Dans les pays slaves enfin, la chanson a développé un nouveau registre politique à côté de son rôle de toujours : expression de l'âme et de l'originalité d'un peuple, voix des sentiments humains les plus profonds, instruments d'éducation et de culture. Il est à remarquer

qu'elle s'exprime de façon privilégiée en mineur.

Ailleurs, la même source se diversifie : la *samba* brésilienne reste « classique », fidèle à son origine, avec Elizeth Cardoso, elle se modernise et s'adapte au goût du jour chez Wilson Simonal ou Elis Regina. Le *tango* a connu un retour en faveur remarquable.

La chanson assume parfois d'autres fonctions, celles que les ethnologues s'attachent à décrire : arme permettant de ridiculiser l'adversaire chez les Inuit, support du récit chez les griots africains.

Louis-Jean CALVET

2. Un exemple : la chanson en France

On se plaît à rappeler que le premier texte connu de la langue française fut une séquence chantée, dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque de Valenciennes : la *Cantilène de sainte Eulalie*, probablement composée au début du IXe siècle. Chez tous les peuples, semble-t-il, des paroles cadencées par un rythme très simple constituent une des premières manifestations musicales, tout comme le besoin de marquer cette cadence et ce rythme est à l'origine de l'assonance et de la poésie versifiée et rimée. Il s'agissait en réalité d'un système mnémotechnique élémentaire qui avait pour fin de favoriser la mémoire orale en un temps où la transmission des idées ne reposait que sur elle. Cette remarque est importante, dans la mesure où Ia chanson est la plus ancienne manifestation de la musique vocale, dans la mesure aussi où l'on retrouvera l'exploitation du rythme dans les chansons, et en général

dans toute musique de caractère fonctionnel : chanson de métier, musique militaire...

• Poésie lyrique

À partir de l'interprétation des chants dus aux bardes gaulois (chants bachiques et satiriques) et des chants d'Église, les uns et les autres en latin, devait naître un art populaire. Les traits essentiels de notre civilisation se sont affirmés dans cet art en même temps que du latin se dégageait une langue romane qui, progressivement, devait donner naissance à la langue française.

Longtemps, I'histoire de Ia langue et de la littérature françaises se confondit avec celle de la chanson, de même que celle-ci, pendant longtemps aussi, se mêla à l'histoire de la musique. Ces histoires ont en commun des noms comme ceux de Guillaume IX d'Aquitaine, Thibaut IV de Champagne, Adam de Ia Halle, Guillaume de Machaut ou Clément Marot. Mais, quand ici et là s'imposa la loi des spécialistes et des professionnels, la chanson se détacha de la musique et des lettres pour rester un art en marge mais un art à la portée de tous. Car la notion de métier était introduite en art. Dès Iors, la chanson se trouva, elle aussi, entraînée par des spécialistes sur des sentiers « intellectuels ». Avec les troubadours, elle se fit savante, aristocratique, souvent ésotérique, alors que la musique, avec l'apparition du contrepoint et de l'harmonie, devint une science.

• Troubadours

L'art des troubadours nous renseigne sur ce que pouvait être l'art populaire de l'époque. On estime que l'art de cour, qui était encore monodique et que pratiquèrent les Bernard de Ventadour, Jaufré

Rudel, Marcabru, Raimbaut d'Orange, Peire d'Auvergne, Guiraut de Borneill, Guiraut Riquier, avait de nombreux points communs avec la chanson pratiquée dans le peuple et que propageaient les ménétriers. Le fossé entre le château et le village était moins important qu'on ne le croit souvent. L'éloignement social des deux classes, en effet, ne les empêchait pas d'entretenir des rapports étroits dans la vie quotidienne, de sorte que l'on imagine aisément le ménétrier empruntant au troubadour et le troubadour se laissant parfois séduire par la romance populaire du jongleur. La même remarque peut être faite à propos de la musique religieuse, comme le prouvent certains thèmes communs aux cantiques latins et aux chansons populaires, sans qu'on sache quelles sont les proportions exactes du profane et du religieux. Il semble bien que les chants d'Église ont surtout marqué le répertoire populaire, ainsi qu'en témoigne, entre autres exemples, l'utilisation du *Benedicamus Domino* dans *Pernette*, du *Dies irae* dans *J'ai vu le loup, le renard, la belette*, du *Kyrie* dans *La Fille soldat* et de l'*Ave maris stella* dans *Le Roi Renaud*. Ces échanges ont été facilités par la pratique des tropes et des épîtres farcies. Plus tard, on constatera nettement et fréquemment des thèmes profanes et souvent légers comme étant à l'origine de messes polyphoniques.

Dès lors, l'étude de la chanson devient complexe. La chanson savante pratiquée à la cour et à l'église semble le plus souvent issue du motet, comme chez Josquin Des Prés ou Pierre de La Rue, par exemple, et toute l'époque du XV^e^ siècle sera riche de chansons à trois ou quatre voix, au-delà même des frontières de la France, et qui se distinguent des formes rurales et citadines chantées par le peuple, à une voix et attachées à des formes fixes comme le rondeau, le virelai ou la bergerette. Les formes riches en polyphonie qui fleuriront au XVI^e^ siècle marquent donc la rupture historique entre la chanson populaire, qu'elle soit citadine ou villageoise,

élaborée ou « spontanée », et la musique. En effet, la chanson polyphonique devint progressivement, au stade de la composition et de l'interprétation, le domaine réservé des professionnels.

• Polyphonie

Une découverte de grande importance devait bouleverser l'évolution de la chanson comme elle bouleversa toutes les disciplines de la pensée : l'imprimerie. Dès lors, la chanson, qui était à la merci de la tradition orale, pourra être transmise par le truchement des recueils et par le colportage. Il est toutefois permis de supposer que ce sont les chansons urbaines qui bénéficieront de ce nouveau moyen de circulation et en premier lieu la chanson parisienne, bien que d'importants centres d'édition et de diffusion existassent alors en province.

À Paris étaient ouverts depuis longtemps déjà des cabarets qu'ont fréquentés des artistes et des poètes tels que Villon, Rabelais, Pierre Gringoire, Théophile de Viau. Le Pont-Neuf et le quartier de la Fontaine de la Samaritaine, les foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain sont restés célèbres. On y entendait des artistes comme Tabarin, Turlupin, Gaultier Garguille. C'est de là que fusèrent entre autres œuvres les fameuses mazarinades, chansons politiques virulentes et satiriques dont la mode se poursuivra, en dépit des censures, jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, alors que la traditionnelle chanson d'amour, l'air à boire continuaient à courir les carrefours, les maisons modestes de la ville et les chaumières du village. Dans les salons se mit à fleurir un genre nommé romance hérité des airs de cour. Leur caractère simple et mélodique, leur sentimentalité souvent élémentaire les apparentent à la chanson. Dans le courant du XVIII^{e} siècle, sous l'influence, peut-être, de Jean-

Jacques Rousseau, elles ont singé la vie champêtre (les bergerettes). Leurs héros avaient pour noms Colin, Marion, Sylvie, Léandre...

• Romance, air de cour

Mais bientôt, dans les sociétés chantantes, d'autres héros survenaient dans les chansons de Charles-François Pannard, de Gabriel-Charles de L'Attaignant ou de Jean-Joseph Vadé : Nanette Dubout, la blanchisseuse ; Manon Giroux, la couturière ; Jérôme Dubois, le « pécheu ». La Révolution était toute proche. Quand elle éclata, dans l'élan de l'enthousiasme et sous l'influence d'une nouvelle législation, la chanson, comme la musique, servit la cause républicaine. L'esprit des mazarinades rebondissant, avec une maturité politique accrue, dans les faubourg, les ateliers, les sections révolutionnaires. On compte des milliers de chansons satiriques ou vengeresses, patriotiques autant que républicaines, à Paris et à travers toute la France (le *Ça ira* et *La Carmagnole, La Marseillaise* ne sont pas les moindres exemples), tandis que la réplique royaliste n'était pas négligeable (Ange Pitou).

Les événements avaient ralenti l'activité de ces sociétés chantantes qui préfigurèrent les cabarets du XIX^e^ siècle et d'aujourd'hui. La première manifestation de ce genre remonte aux années 1730, quand quelques auteurs à la mode – Alexis Piron, Charles Collé, Crébillon fils, Charles-François Pannard, François-Augustin Paradis de Moncrif, Gentil-Bernard – avaient fondé le célèbre Caveau que fréquentèrent des personnalités de premier plan. Le mouvement reprit dès que fut calmée l'effervescence révolutionnaire et connut des métamorphoses diverses : Dîners du Vaudeville, Déjeuners des Garçons de bonne humeur, Le Rocher de Cancale ou Caveau moderne, Les Enfants du Caveau. Alors se manifesta Marc-Antoine Désaugiers. Mais ce fut surtout l'époque

de Pierre-Jean de Béranger, considéré alors comme un poète-chansonnier d'importance nationale. Par ses prises de position politiques, il réalisait sur son nom une sorte d'unanimité composite. Bourgeois, ouvriers, républicains et bonapartistes se reconnaissaient en lui. Adepte du socialisme utopique, il conciliait le salon libéral et la rue, l'épicurisme du Caveau et la fronde de la goguette.

• Goguette

C'est dans les goguettes en effet que s'était réfugié l'esprit révolutionnaire et républicain. Depuis le début du XIX^{e} siècle, on y entendit des chansonniers ouvriers, dont certains sont restés célèbres – comme Henri Avenel, Vinçart, Jean-Baptiste Clément, Charles Gille, Eugène Pottier, auteur de *L'Internationale* –, au cours de réunions pittoresques, dont le cérémonial a souvent été décrit, notamment par Gérard de Nerval. Ces goguettes donnèrent bien du fil à retordre à la censure et à la police du second Empire, qui réussit en fin de compte à les étouffer. Seule La Lice chansonnière put se maintenir jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, mais encore sa combativité était-elle singulièrement émoussée.

La chanson de goguettier joua effectivement un grand rôle d'information et de mobilisation auprès d'une classe nouvelle, le prolétariat, masse consciente de son rôle politique mais dont la majorité était, à cette époque, illettrée. La chanson, aussi bien en ville qu'à la campagne, par le colportage et par le compagnonnage, allait propager les idées d'une classe dont le destin devait peser sur le monde d'aujourd'hui.

Avec le monde industriel allait naître le monde de la chanson que nous connaissons aujourd'hui. En effet, il prenait déjà appui sur des conditions économiques générales qui ressortaient d'un

capitalisme naissant et déjà prospère, mais également sur une notion nouvelle, propre au monde de la création artistique. En effet, c'est au milieu du XIXe siècle (1851) que se dessinent et se précisent d'une façon définitive la notion puis l'organisation de la propriété artistique.

Sur cette reconnaissance, combien légitime, concrétisée par la naissance d'une Société d'auteurs, préfiguration de la Société des compositeurs, auteurs et éditeurs de musique (S.A.C.E.M.), allait s'épanouir l'exploitation commerciale d'un art qui, par l'étendue de ses débouchés, s'apparente aux produits de grande consommation. La chanson ne pouvait plus échapper aux excès qu'inspire la recherche du profit. Les effets de cette émancipation économique du chansonnier furent immédiats dans l'euphorie artificielle du second Empire. Alors s'ouvrirent d'innombrables cafés-concerts, héritiers des caveaux, des cafés-théâtres et des goguettes persécutées. C'est dans ces conditions que prit naissance le mythe de la vedette, artiste grassement payé et adulé : Thérésa, Paulus, Polin en furent les premiers exemples. En d'autres lieux pourtant fleurissait une chanson d'un genre plus raffiné, souvent qualifié de « littéraire » ou « poétique ».

Ces lieux étaient les cabarets, dont le plus célèbre fut Le Chat noir fondé par Émile Goudeau (qui avait animé Les Hydropates au quartier Latin) et par Rodolphe Salis. Le Chat noir était le rendez-vous des snobs et des fortunés pour y entendre tout ce que Paris comptait d'artistes farfelus en tout genre et de toutes opinions. On y applaudit Marcel Legay, Vincent Hyspa, Maurice Mac-Nab, Paul Delmet, Jacques Ferny, Jules Jouy et Aristide Bruant, qui fonda rapidement son propre établissement : Le Mirliton. Paris et surtout Montmartre connurent alors de nombreux cabarets d'un esprit analogue, auxquels restent attachés des noms comme Yvette

Guilbert, Léon Xanrof, Gaston Couté. Sur de minuscules scènes, on chantait le répertoire le plus contrasté, depuis la chanson politique de tous les bords jusqu'à la romance sentimentale qui avait traversé tout le siècle et qui différait peu de la mélodie de concert. Au début du XIXe siècle, la romance, telle que l'avait définie Jean-Jacques Rousseau, était aussi celle que chantait Marie-Antoinette (*Pauvre Jacques*). Elle était l'œuvre de compositeurs de renom : – François-Joseph Gossec, Nicolas-Marie Dalayrac, André-Modeste Grétry, Étienne-Nicolas Méhul, François-Adrien Boïeldieu – et d'autres de moindre importance, comme Schwarzendorf (Jean-Paul-Gilles Martini), célèbre pour avoir écrit *Plaisir d'amour*. C'est vers le milieu du XIXe siècle, avec Gounod, et peut-être sous l'influence des romantiques allemands, de Schubert surtout, que la romance s'infléchit vers la chanson, alors qu'une romance musicalement plus élaborée prenait définitivement nom de mélodie pour devenir l'apanage des concerts. Dès lors, les musiciens ont eu tendance à rejeter de leur domaine aussi bien la romance facile que la chanson de cabaret ou des rues. En réalité, il y avait peu de musique dans tout ce répertoire.

En effet, si l'on excepte la romance qui bénéficiait d'une musique originale, il y avait très longtemps que les faiseurs de chansons étaient surtout des paroliers. La chanson satirique et politique notamment était construite sur des musiques préexistantes. C'est le cas des mazarinades, des vaudevilles, du répertoire des caveaux et des goguettes comme des cabarets. L'auteur chansonnier empruntait la musique qui semblait convenir le mieux à son sujet ou qui serait susceptible, selon la mode, d'être retenue par l'auditoire. Cela explique que le musicien ait montré peu d'intérêt à l'étude de ce répertoire, malgré la grâce de certaines pièces caractéristiques de Béranger, Désaugiers, Gustave Nadaud, de Pierre Dupont (chansons à tendance paysanne), Loïsa Puget (romance sentimentale) et de

certains chansonniers régionalistes comme Doria (*Ma Normandie*), Goublier et Théodore Botrel. Ce répertoire devait surtout intéresser les poètes, comme en plein XIXe siècle le folklore avait fasciné les écrivains romantiques.

• Folklore

Le mot « folklore » (« Folk-Lore ») paraît pour la première fois en 1846 dans une lettre célèbre adressée par le Britannique William John Thoms à la revue *The Athenaeum*. La vogue du folklore, lancée par l'écrivain et philosophe allemand Herder en 1774, avait pour fondement la théorie scientifique et philosophique qui devait présider alors à l'étude du répertoire populaire.

Toujours est-il qu'à cet engouement des romantiques cédèrent d'illustres écrivains : Balzac, Chateaubriand, George Sand, surtout Gérard de Nerval et même Baudelaire s'enthousiasmèrent pour la beauté et la richesse des chansons de nos provinces. Un décret du 13 septembre 1852 du ministre de l'Instruction publique ordonna une enquête sur les chansons et les poésies populaires, et il s'ensuivit en 1853 le dépôt à la Bibliothèque nationale de six in-folio de *Poésies populaires de la France : instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*. Ces collections, ainsi que les travaux ultérieurs joints aux recueils édités depuis l'invention de l'imprimerie permettent d'avoir une vue générale de la chanson française urbaine et paysanne ; aucun exemple ne semble être pourtant antérieur aux dernières années du XVe siècle, si ce n'est les chansons de troubadours transmises par le parchemin ; cela prouve bien que ces musiciens-poètes œuvraient dans les milieux seigneuriaux. Cela est vrai aussi des documents de chants religieux qui nous sont parvenus.

En abordant le XX^e^ siècle, on constate d'emblée à quel point, au sortir du XIX^e^ siècle, les conditions d'existence de la chanson ont été modifiées. La chanson populaire – au sens « terrien » du mot – va progressivement disparaître, par suite des phénomènes de centralisation économique, de l'industrialisation entraînant la disparition des petits métiers et les mutations de populations. Les particularités ethniques de ces populations comme des provinces elles-mêmes s'en trouvent donc atténuées. Cette atténuation est d'autant plus frappante qu'elle s'accompagne d'une uniformisation des goûts provoquée par le cosmopolitisme provenant d'une circulation plus facile de toute chose. Il s'ensuivit une internationalisation des spectacles de divertissement. C'est le music-hall. L'invention et la généralisation des moyens d'enregistrement et de diffusion sonores – radio, disque, cinéma, télévision – devaient porter la commercialisation de la chanson à un stade industriel. La conséquence directe en est que la fabrication et l'interprétation des chansons relèvent exclusivement des *professionnels*. L'amateur est par là même réduit au rôle « passif » d'auditeur et n'éprouve plus le besoin, comme autrefois, de chanter lui-même pour son plaisir. Enfin, la disparition de l'analphabétisme prive la chanson de son rôle social d'informateur et de mobilisateur. Car la disparition de la chanson sociale a contribué à modifier l'idée qu'on se fait aujourd'hui de la chanson. Malgré cela, sa portée sociale reste importante.

Les divers phénomènes que nous venons de définir devaient, en moins d'un demi-siècle, modifier de fond en comble toutes les données du monde de la chanson.

Le music-hall avait rapidement raison du café-concert et du cabaret. Ses spectacles luxueux, à grand retentissement, ont séduit les foules. La chanson quittait les petites salles pour s'installer dans

des lieux susceptibles d'assurer un rendement financier plus important. Le caf'conc' disparut progressivement ; quant aux cabarets, ils se firent rares et n'abritèrent plus, à Montmartre, que des chansonniers spécialisés dans les sujets politiques et d'actualité. Ceux-ci se signalent de plus en plus par la banalité de leurs propos. Le music-hall, au contraire, en dépit de son répertoire frivole, réussit à consacrer un style et un chic « parisien » avec Mistinguett, Maurice Chevalier et Joséphine Baker. Il connut des prolongements dans la revue à grand spectacle, dans l'opérette à refrains, que ce soit sur scène ou à l'écran. Durant l'époque euphorique qui suivit la Première Guerre mondiale, on constata un goût prononcé pour l'exotisme et l'importation de refrains et de danses d'Amérique (du Nord et du Sud) et d'Espagne. Ces apports étrangers seront monnaie courante, et diverses modes se sont succédé : anglaise, italienne, grecque, scandinave, brésilienne... sans compter le phénomène de l'influence nord-américaine.

• Music-hall

Le public subit toujours plus la loi du commerce et de l'industrie. Les éditeurs (papier ou disque) imposent leurs productions. Le public ne choisit pas : il est trop souvent passif devant ce phénomène de prolifération qui, en quelque sorte, force son goût. L'invention du microphone influa certainement sur l'esthétique même de la chanson, de sorte que l'on peut chanter « confidentiellement » devant une salle de plusieurs milliers d'auditeurs. C'est ainsi qu'à l'imitation de l'Amérique on inventa le style « micro » ou « intimiste » (Jean Sablon), et des carrières nouvelles étaient possibles pour des chanteurs sans voix. Les derniers grands noms du tour de chant « ancienne manière » se situent avant la Seconde Guerre mondiale : Yvonne George, Damia, Marie Dubas, Lys Gauty dont émanait une réelle poésie. Depuis

lors, à l'exception d'Édith Piaf, tous les artistes ont utilisé le micro, dans certains cas à cause de la faiblesse de la voix, dans d'autres à cause de la dimension des salles et aussi en raison du style adopté, qui nécessite ce qu'on appelle la « présence ».

On a assisté à un véritable renouveau de la chanson, alors que le règne du music-hall et des revues l'avait banalisée outrageusement. Cette renaissance date des quelques années qui précédèrent la guerre de 1939-1945. La chanson reprenait ses droits en tant que valeur poétique et même en tant que poésie pure. En 1936-1937, sous l'impulsion des frères Prévert, d'Agnès Capri notamment, les hommes de lettres et parfois les musiciens se sont intéressés à la chanson. Parallèlement, Mireille et Charles Trenet ont redécouvert la chanson en lui redonnant un style poétique propre. C'est le commencement de l'ère des auteurs-compositeurs-interprètes qui marquèrent l'époque d'après-guerre. La chanson fut définitivement réintroduite dans le monde de la poésie, à Saint-Germain-des-Prés, grâce à la complicité d'un Jean-Paul Sartre, d'un Boris Vian et d'une école d'interprètes qui tous avaient un sens aigu des valeurs poétiques : Juliette Gréco, Cora Vaucaire, Catherine Sauvage, Jacques Douai. Puis vint une succession d'auteurs-interprètes, de véritables « chansonniers » : le Canadien Félix Leclerc, Georges Brassens, Léo Ferré, Jacques Brel, Anne Sylvestre, Jean Ferrat, Francis Lemarque...

La chanson s'est ensuite développée selon deux courants différents : d'une part, les grands du music-hall, tels que Gilbert Bécaud, succédant à Charles Trenet, et Charles Aznavour, qui peut être considéré comme l'héritier d'Édith Piaf ; d'autre part, le monde des cabarets style « rive gauche » qui, en dépit de lourdes difficultés fiscales, continua pendant un temps à engendrer de nouveaux talents avant de disparaître presque totalement.

Après les événements de 1968, la vague qui secoua le monde de la chanson favorisa la renaissance momentanée de la chanson régionale – occitane et bretonne en particulier. Ce phénomène démontre que la chanson n'a pas perdu de sa vocation de mobilisation politique et qu'elle est apte à véhiculer la langue pour affirmer l'identité d'une ethnie.

À la même époque se sont révélés des phénomènes fortement liés aux problèmes qui agitaient la société et, spécialement, le monde de la jeunesse. Jacques Higelin et Bernard Lavilliers sont ainsi entrés en compétition avec les survivants des années 1950-1960, comme Johnny Hallyday, Eddy Mitchell ou Sylvie Vartan. Les troubadours des temps modernes – Trenet, Brassens, Brel, Ferré, Francis Lemarque – ont suscité, dans des styles contrastés, l'émergence de personnalités comme la Québécoise Pauline Julien, Renaud, Alain Souchon, Claude Nougaro, Serge Lama, Julos Beaucarne, Marie-Paule Belle, Véronique Sanson, Gilbert Laffaille, Sapho, Michel Jonasz, Jean Guidoni, Maurane, Michelle Bernard, Romain Didier, Liane Foly, Patricia Kass...

Le rôle dominateur des médias que sont la radio, le télévision et le disque conjugués ont profondément modifié le monde de la chanson. La chanson « à texte » et la langue française elle-même sont marginalisées et ne bénéficient pas des grands moyens de diffusion ; cela, au profit des genres importés et standardisés dans lesquels le rythme l'emporte sur la mélodie et le sens. Le problème ainsi posé devient une véritable affaire d'État. Le gouvernement a bien tenté de réagir en soutenant des manifestations spécifiques comme le Printemps de Bourges, ou en ouvrant, dans les années 1980, des studios de variétés. Malheureusement, il est difficile de lutter contre l'envahissement des formes et des déviations cosmopolites d'importation anglo-saxonne sous couvert de musique

« rock ». Heureusement, les artistes indépendants sont nombreux à défendre l'héritage d'une tradition d'expression française. Celle-ci reste forte non seulement en France, mais aussi dans les pays francophones : le Québec, la Suisse ou la Belgique. En dépit d'un marché déséquilibré, la chanson ne cesse de faire surgir des personnalités originales en marge d'artistes privilégiés par le show-business, représentant le music-hall d'aujourd'hui, paternaliste et commercial mais, somme toute, bon enfant.

Guy ERISMANN

3. Les théories de la chanson

« L'étude des phénomènes discrédités est elle-même discréditée. » Cette appréciation d'Edgar Morin se rapporte à la critique chansonnière et implique deux sortes de problèmes : se vérifie-t-elle tout au long de l'histoire du phénomène considéré, d'une part ? affecte-t-elle la nature et la finalité de cette action critique, d'autre part ? En particulier la chanson est-elle appréhendée selon sa spécificité ou bien comme une sorte de manifestation sociale (aspirations d'une couche sociale, d'un groupe), ou encore dans la perspective de l'histoire de l'art (gestation de l'art musical) ? L'étude des principales théories de la chanson développées en Occident permettra d'avancer quelques éléments de réponse.

• La théorie romantique

La plus importante et la plus féconde des théories de la chanson a été développée par Herder et les écrivains du *Sturm und Drang* allemand, puis popularisée par la génération romantique, avant d'être répandue en France par Gérard de Nerval et les romantiques français. Cette théorie est fondée sur une dichotomie opérée entre

chanson populaire – *Volkslied* – et chanson d'art – *Kunstlied* –, le premier terme de cette dichotomie étant considéré comme la création naïve, « naturelle », de peuples « sauvages », qui n'ont pas encore été contaminés par la civilisation : « La nature a créé l'homme libre, joyeux, chantant ; l'art et la société le rendent fermé, méfiant, muet » (Herder). Toute autre forme d'expression chansonnière n'étant qu'artifice est dénuée d'intérêt.

Quel degré de crédibilité l'historien peut-il accorder à cette théorie ? Pour qu'une chanson soit pure de toute influence extérieure à son milieu d'origine, il faudrait que ce dernier vive en autarcie. Ce cas ne se rencontre qu'à titre exceptionnel en Europe : ainsi que le mentionne Henri Davenson (pseudonyme d'Henri-Irénée Marrou), la Lettonie, où la noblesse allemande vécut en marge du peuple letton, en fournit un exemple. La révolution industrielle rendit cette éventualité encore plus mythique. Aussi cette théorie n'a-t-elle pu se développer qu'en s'alimentant à une conception passéiste de l'histoire, fondée sur une valorisation de la société agraire, préindustrielle, dont elle exprime la nostalgie. L'on peut penser que tous les essais contemporains de réanimation du folklore (mouvement ajiste né en Allemagne, scoutisme, Chantiers de jeunesse sous le gouvernement de Vichy) participaient, peu ou prou, de cette nostalgie.

• La postulation poétique ou musicale

La professionnalisation du mode de production de la chanson et ses conséquences dans le domaine de la distribution entraînèrent l'élaboration d'une nouvelle théorie répandue d'abord en France, puis dans les pays avoisinants. Industrialisation et commercialisation équivalent pour ses tenants à une altération de ce qui fait la substance même de la chanson, substance identifiée à

celle du *Volkslied*. La chanson ne peut être sauvée qu'en étant régénérée par l'apport des formes d'expressions qui sont issues d'elle, tels la musique, l'opéra et la poésie. Dès lors, il y aura lieu d'établir une distinction entre bonne et mauvaise chanson, ou chanson d'exigence, de qualité, et chanson commerciale ; la conformité par rapport aux normes en usage dans l'un des arts considérés tenant lieu de discriminant.

Cette conception, dominante dans l'élite des pays occidentaux, marque la rencontre de la sphère culturelle bourgeoise et d'un mode d'expression qu'elle n'avait pas encore assumé. Considérant la chanson comme un avatar d'une des formes d'expression socialement reconnues (poésie, musique), elle tend, dans son approche critique, à nier la spécificité de son objet au profit d'un de ses éléments constitutifs : « La chanson me plaît surtout en fonction de la littérature et non en fonction d'elle-même » (André Maurois). Cette opération réductrice n'est nullement exclusive d'une « transsubstantiation » finale, de caractère plus ou moins magique, selon le principe que le tout est différent de l'addition de ses parties. Sauvegardant la dualité peuple-élite, mais en inversant le sens du rapport, cette théorie peut être interprétée comme une adaptation de la conception romantique : au processus d'acculturation affectant les arts populaires depuis les débuts de la révolution industrielle, elle oppose un processus de contracculturation.

• L'impérialisme des « médias »

La tentative la plus récente de rendre compte du phénomène « chanson » part du développement des modes de reproduction, et des conséquences de plus en plus déterminantes que ceux-ci opèrent sur la nature du produit. Ce qui lui correspond sur le plan théorique pourrait être la doctrine de M. McLuhan : *The Medium is the*

Message (*Message et massage*, Pauvert, 1968). D'autre part, A. Adelman affirme dans *Chansons à vendre* (Cujas, 1967) : « La chanson, c'est ce qui est reçu, donc transmis, c'est-à-dire enregistré. » Est populaire toute chanson universellement reçue.

Le concept de « chanson populaire » mérite d'être précisé, car il peut prendre trois sens différents : un folklore, corpus achevé et renvoyant aux formes passées d'une culture ; un mode d'expression privilégiée d'un peuple ou d'un groupe social culturellement et historiquement déterminé (par exemple le *blues*, chant populaire des Noirs américains du Deep South) ; un produit universellement diffusé dans une aire culturelle limitée. C'est cette dernière acception qui est reconnue comme ayant valeur pertinente dans la théorie examinée ; elle s'identifie pourtant à la seconde. Il faudrait en conclure que ceux qui possèdent les moyens de reproduction et de diffusion s'identifient à la masse et s'y perdent sans exercer de pouvoir d'aucune sorte sur la nature de la production elle-même. Mais à ce jour aucune étude n'a pu établir, ne serait-ce que d'une manière approchée, la réalité d'un tel état de fait.

Les théories présentes de la chanson, occultant soit la réalité historique du phénomène, soit le mode spécifique de sa manifestation, n'ont pu établir que partiellement sa nature (en particulier son unicité ou sa multiplicité) et encore moins un langage critique constitué. Mais les deux choses ne sont-elles pas liées ?

Jean-Claude KLEIN

Bibliographie

E. AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Indiana University Press, Bloomington (Ind.), 1996
P. BARBIER & F. VERNILLAT, *Histoire de France par les chansons*, Gallimard, Paris, 1957-1961

J. Bertin, *Chante toujours, tu m'intéresses, ou les Combines du show-biz*, Seuil, Paris, 1981
A. Bostmambrun, *Brève Histoire politique de la chanson française des sixties aux années 2000*, Aléas, Lyon, 2007
R. Brécy éd., *Florilège de la chanson révolutionnaire : de 1789 au Front populaire*, Hier et Demain, Paris, 1978, éd. rev. et corr., Les Éditions ouvrières, Paris, 1990
G. Breton, *Le Cabaret de l'histoire*, 2 vol., Presses de la Cité, Paris, 1973-1974
P. Brochon, *Béranger et son temps*, Éditions sociales, Paris, 1956 ; *Le Pamphlet du pauvre : du socialisme utopique à la Révolution de 1848*, *ibid.*, 1957 ; *Eugène Pottier : naissance de « L'Internationale »*, C. Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire, 1997
C. Brunschwig, L.-J. Calvet & J.-C. Klein, *Cent Ans de chanson française*, Seuil, 1985, nouv. éd. rev. et augm., *Cent ans de chanson française, 1907-2007*, L'Archipel, Paris, 2006
L.-J. Calvet, *Chanson et société*, Payot, Paris, 1981
H. Davenson, *Le Livre des chansons, ou Introduction à la connaissance de la chanson populaire française*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1944, 4e éd. rev., corr. et augm., Éditions de la Baconnière-Seuil, Neuchâtel-Paris, 1977
G. Erismann, *Histoire de la chanson*, Hermès, Paris, 1967
D. Fallows, *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Variorum, Aldershot (Hampshire), 1996
M. Herbert, *La Chanson à Montmartre*, La Table ronde, Paris, 1967
H. Hamon & P. Rotman, *« Tu vois, je n'ai pas oublié »*, Seuil, 1991
D. Jando, *Histoire mondiale du music-hall*, J.-P. Delarge, Paris, 1979
J.-C. Klein, *La Chanson à l'affiche : histoire de la chanson française du café-concert à nos jours*, Du May, Paris, 1991
L. Rioux, *50 Ans de chansons françaises : de Trenet à Bruel*, Paris, 1966
Romi, *Gros Succès et petits fours*, L'Archipel, Paris, 1994
Y. Rouquette, *La Nouvelle Chanson occitane*, Privat, Toulouse, 1972
P. Sevran, *Le Music-hall français : de Mayol à Julien Clerc*, O. Orban, Paris, 1978
J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, fac-sim. de l'éd. Plon de 1889, Minkoff, Genève, 1978
J. Vassal, *Français si vous chantiez : à la patrie, la chanson reconnaissante*, Albin Michel, Paris, 1976
B. Vian, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Le Livre

contemporain, Paris, 1958, éd. rev et corr. par G. Pestureau, coll. Le Livre de poche, Librairie générale française, Paris, 1997.

CHANSON À BOIRE

Les manuscrits du XIIIe siècle contiennent, parmi toutes les pièces lyriques qui ne relèvent pas des grands genres courtois, un certain nombre de chansons à boire. Celles-ci sont dans une large mesure la transposition en langue vulgaire des chansons goliardiques. Elles développent cependant quelques aspects propres au lyrisme roman. Plus souvent, en effet, que le simple éloge du vin ou de la cervoise, on trouve chez elles l'exaltation de la « bonne vie », c'est-à-dire de ripailles insouciantes et sans contrainte, l'hiver au coin d'un bon feu, l'été sur l'herbe et de préférence en galante compagnie. Dans ce dernier cas, la bonne chère n'est qu'un motif supplémentaire ajouté au thème de la rencontre amoureuse dans le *locus amoenus* (endroit agréable) qu'est le verger, le pré ou le bosquet printaniers. Ce motif semble particulièrement cher aux trouvères menant vie de jongleur et pour lesquels les bons morceaux sont aussi rares que les bonnes fortunes (Colin Muset). Parfois aussi se mêlent aux thèmes bachiques des éléments satiriques (satire des mauvais chevaliers, des vilains, des avares). Enfin, certaines de ces chansons sont des parodies en langue vulgaire de chansons pieuses latines. Conservées en petit nombre parce que le plus souvent elles n'ont sans doute pas été jugées dignes d'être notées, ces chansons ne font que transposer dans un registre quotidien et rustique le thème courtois de la vie somptueuse et voluptueuse, en décrivant ce qui leur semble le comble du luxe et de la volupté : la bonne chère.

Au XVIIe siècle, beaucoup de chansons à boire étaient en même temps des chansons à danser, d'où les titres de recueils, tels que *Chansons pour danser et pour boire*, publiés par Pierre et Robert

Ballard (III)et souvent réédités de 1627 à 1667 (la plupart sont à une et deux voix). Différents auteurs figurent dans ces anthologies d'airs vocaux ; certains demeurent anonymes. Retenons cependant quelques noms illustres dans le genre : Bénigne de Bacilly (1625 env.-1690) en a écrit d'innombrables. C'est dans un de ses recueils, publié en 1661 chez Charles de Sercy, que l'on trouve la chanson de l'abbé Perrin, qui enthousiasme M. Jourdain, *Je croyais Janeton* ; Molière l'a choisie pour l'opposer à l'air de Lully *Je languis jour et nuit* ; ce recueil était présenté comme réunissant « les plus beaux vers qui ont esté mis en chant » (sic). Les *Chansons à boire et à danser* (1636 ; 1642) de Jean Boyer furent longtemps à la mode. Celles de Guillaume Michel, musicien attaché au service du cardinal Mazarin, ont paru entre 1636 et 1656. On peut suivre l'évolution de ce genre, parallèlement à celle des airs tendres, ariettes, bluettes, jusqu'à l'apparition de la romance, même si celle-ci est nettement d'origine bourgeoise et s'oppose à cette chanson populaire. D'autre part, il y eut aussi une floraison d'*Airs sérieux et à boire,* qui étaient écrits dans un langage plus savant, tels les trois livres de Jacques Cochereau (1680 env.-1734), celui d'André et de Joseph Campra et surtout ceux de Jean-Baptiste Drouard de Bousset (1662-1725), tenu pour être le meilleur compositeur de ce style quelque peu mineur.

Daniel POIRION

CHANSON D'AUBE

Deux amants, dont la nuit a favorisé la rencontre, déplorent l'approche du jour, venu trop tôt à leur gré : tel est le thème de la « chanson d'aube », genre lyrique des XII^e^ et XIII^e^ siècles, ou simplement « aube », d'après la transposition française du mot *alba* qui désigne le genre dans la poésie provençale, où il est plus richement représenté que dans celle du Nord.

S'il est un thème répandu dans tous les pays et dans toutes les littératures du monde c'est celui des regrets et des espérances de deux amants contraints de se séparer après une rapide rencontre nocturne. Son origine populaire ne saurait être mise en doute. Dans leurs formes les plus simples et, semble-t-il, les plus anciennes, les aubes médiévales demeurent proches de cette tradition populaire. On a donc pu considérer qu'au début l'aube n'a constitué qu'une variété de la « chanson de femme » (chant de danse exécuté par les femmes aux fêtes du printemps), tandis que dans une forme plus évoluée le monologue de l'amante a été remplacé par un dialogue des deux amants.

Cependant, la plupart des aubes nous révèlent l'adaptation courtoise du genre : les amants qu'elles mettent en scène sont la dame et le chevalier, à qui s'impose plus dramatiquement que dans les formes populaires la nécessité absolue du secret, puisque, selon la conception courtoise de l'amour, la dame est toujours une femme de haut rang mariée à un châtelain jaloux. Le décor seigneurial et chevaleresque se précise par l'intervention d'un nouveau personnage, la « gaite » ou le guetteur qui, au sommet d'une des

tours du château, annonçait les heures de la nuit, puis le lever du jour. Dans les aubes courtoises, ce personnage devient le confident et le complice des amants. Il semble n'avertir de l'approche du jour que pour les mettre en garde contre les espions et les « losengiers » (les médisants et les jaloux).

Dans l'alba provençale, le nom même du genre, alba, devait figurer dans le refrain, tandis que l'aube française n'observait pas toujours cette règle. En dehors de cette légère différence technique, d'autres raisons peuvent incliner à croire que l'alba et l'aube se sont formées indépendamment l'une de l'autre. Cependant, il est à peu près certain que l'alba provençale a servi de modèle courtois aux trouvères du Nord. Venu de Provence et de France, le genre a été adopté sous le nom de *Tagelied* par les *Minnesänger* allemands.

En examinant quelques textes provençaux et français du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, nous pourrons, jusqu'à un certain point, suivre le développement de l'aube. Au début, celle-ci est une chanson de femme, un simple monologue que prononce l'amante au moment de la séparation. Nous trouvons un très bel exemple de ce type ancien dans une aube provençale anonyme qui commence ainsi : « *En un vergier sotz folha d'albespi...* ». Elle est fraîche, naïve, passionnée, d'une grâce qui fait penser à l'anthologie grecque. Aux éléments primitifs se mêlent des éléments courtois (allusion au veilleur de la tour qui, cependant, n'est pas encore ici confident et complice des amants, et, surtout, détail de la brise qui apporte encore la présence et déjà le souvenir de l'ami alors qu'il s'éloigne).

Une aube française de la fin du XII^e^ siècle, conservée par un manuscrit unique (*Chrestomathie* de Bartsch), est encore une chanson de femme qui déplore l'absence de son ami. L'amante maudit non seulement la clarté du jour qui permet aux « envieux »

de l'épier, mais aussi les nuits qu'elle est contrainte de passer loin de celui qu'elle aime.

Dans une alba provençale, elle aussi de caractère narratif (*Chrestomathie* d'Appel), la primitive chanson de femme est devenue une chanson d'homme. Cette variante révèle une intéressante évolution du genre, mais le fait le plus notable dans le développement de l'aube est le rôle de plus en plus grand joué par le guetteur de nuit. Ce motif est, avec le raffinement de la versification, le plus propre à déterminer le caractère courtois du genre.

Une alba, très belle, du troubadour Guiraut de Borneil (originaire du Périgord, il vécut de 1165 à 1200 environ) est placée tout entière, à l'exception de la strophe finale, dans la bouche du guetteur. Ce dernier — variante originale — est un ami qui a veillé toute la nuit sur la sécurité du couple. La pièce commence, avec l'ampleur d'un hymne, par une invocation splendide à Dieu (on sait que, dans l'inspiration courtoise, l'exaltation amoureuse annexe en quelque sorte le sentiment religieux et paraît l'englober en le dépassant).

Dans la poésie provençale, l'aube a connu au XIII^e^ siècle, après la croisade des albigeois, un développement tardif et artificiel : quelques troubadours, notamment Guiraut Riquier et Folquet de Marseille, ont composé des aubes pieuses, véritable gageure. Il va de soi que, dans ces transpositions religieuses d'un genre très profane, la nuit et l'aube preunent une valeur symbolique et représentent, la première, le péché, la seconde, la pureté du cœur et le règne de Dieu dans les âmes.

La seule aube française à personnages, la seule qui rappelle vraiment les albas provençales, est la chanson dite de la *Gaite de la*

tor (Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*). Cette chanson, assez tardive, d'un rythme vif, présente le caractère d'une petite composition dramatique. Nous rencontrons ici, semble-t-il, la forme extrême et la plus conventionnelle atteinte par le genre de l'aube au XIII^e^ siècle.

Si nous n'avons conservé que de rares échantillons de l'alba provençale et des aubes françaises, la vitalité du genre semble pourtant avoir été assez grande et, en dehors même de la poésie lyrique, il a exercé son influence sur d'autres genres littéraires. Il en va ainsi dans la « chantefable » d'*Aucassin et Nicolette* (épisode de la « gaite ») et dans le petit roman de la *Chastelaine de Vergi*, aux vers où l'auteur évoque le bonheur trop rapide que l'amant goûte pendant la nuit auprès de sa dame. Enfin, comment ne pas rappeler l'immortel dialogue de *Roméo et Juliette* où Shakespeare a repris lui aussi le thème majeur de l'aube médiévale, peut-être par l'intermédiaire de quelque ballade perdue qui imitait un modèle français, en tout cas sous une forme qui semble remonter à la plus ancieune tradition : « Non, ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'alouette, mais c'est le rossignol que l'on entend là-bas. »

Jean FRAPPIER

CHANSON DE FEMMES

Les plus anciens poèmes lyriques en langue romane intégralement conservés sont les premières chansons courtoises des troubadours (début du XII^e^ s.). Mais la poésie courtoise, expression d'une nouvelle doctrine de l'amour, subtile, agressivement aristocratique, n'a rien de populaire et n'est pas l'héritière directe de la poésie orale antérieure, sur l'existence de laquelle on possède des témoignages très anciens, indirects mais irréfutables (canons conciliaires, *khardjas* mozarabes). Quelques genres lyriques dont les spécimens connus sont tous postérieurs à l'apparition de la poésie courtoise, et donc influencés par elle, se rattachent cependant à cette tradition. Ces poèmes, bien que composés par des hommes, sont l'expression d'une subjectivité féminine ; l'amour y est éprouvé et chanté par une femme, d'où le nom de chansons de femmes. Aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, trois types de chansons entrent dans cette catégorie, qui est la forme primitive universelle du lyrisme amoureux.

Les chansons de toile ou d'histoire furent ainsi nommées parce qu'elles étaient censées, au dire du romancier Jean Renart (XIII^e^ s.) qui en cite plusieurs dans son *Guillaume de Dole* (vers 1225), être chantées par les dames en filant ou en cousant. Parce que leurs héroïnes se livrent à ces occupations, ce sont des pièces narratives qui adoptent la forme métrique (décasyllabes, laisses assonancées ou parfois rimées suivies toutefois d'un refrain) et, semble-t-il, mélodique de la chanson de geste. Ces chansons racontent les amours d'une jeune héroïne de haute naissance et d'un nonchalant séducteur. Leur raideur mélancolique les rend émouvantes. Leur archaïsme a parfois semblé excessif pour l'époque (début du XIII^e^ s.)

et les a fait soupçonner d'être des pastiches (E. Faral). Les chansons à danser remontent peut-être aux fêtes de mai marquant, par des journées de licence amoureuse, le retour du printemps (G. Paris). Les spécimens conservés, tous influencés par la poésie courtoise, sont à forme fixe (ballettes, rondeaux), avec alternance équilibrée entre un soliste et un chœur (strophe et refrain), et mettent en scène les danses champêtres de jeunes coquettes. Le thème de la mal-mariée qui se console ailleurs, souvent présent dans les chansons de danse, est développé dans de nombreuses chansons de rencontre amoureuse. Mais il devient vite une parodie de l'adultère courtois et les préjugés aristocratiques courtois l'accompagnent (mari vilain, influence du genre voisin de la pastourelle). Enfin, ces chansons sont souvent placées dans la bouche du séducteur, dont les vantardises gauloises couvrent bien vite la voix féminine douce et ardente, qui s'entend encore un peu plus tard dans les *cantigas d'amigo* gallego-portugaises avant de réapparaître dans la chanson populaire à la fin du Moyen Âge.

Daniel POIRION

CHANSON FRANÇAISE

Introduction

Dans toutes les cultures, la parole chantée est le plus ancien mode d'expression poétique. La musique, expression en soi, constitue aussi un système mnémotechnique qui permet de mieux retenir les paroles, comme la versification ou la rime. La chanson française n'échappe pas à ces règles. Il ne nous reste rien de la culture poétique gauloise. Mais, dès l'époque des serments de Strasbourg (842), un manuscrit, le *Carmine juxta rusticorum*, aurait conservé les paroles de chansons en langue romane, dans un créole gallo-latin qui deviendra la langue française : dans le chant d'église en latin s'intercalent des variations en langue populaire, les tropes. Pendant tout le Moyen Âge, on observe un va-et-vient permanent entre le profane et le sacré. L'église adopte des airs profanes pour ses cantiques, le populaire s'empare d'airs d'église pour les chansons qui rythment sa vie quotidienne.

Autre va-et-vient, comme l'a remarqué le parolier Étienne Roda-Gil (1941-2004), la chanson circule de la salle à manger du seigneur au champ du paysan, constituant ainsi un puissant facteur d'unification de la langue française. Soulignons cependant que le gros des paroles de la chanson traditionnelle française ne remonte pas « à la nuit des temps » mais aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. L'analyse musicale plaide néanmoins en faveur d'origines extrêmement anciennes, médiévales, pour des chansons comme *La Légende de saint Nicolas* ou *J'ai vu le loup, le renard, la belette* – encore très populaire au Québec ou en Louisiane.

• De la révolution occitane à la chanson populaire

La Chanson de Roland (vers 1100) et d'autres chansons de geste, psalmodiées, accompagnées d'instruments, les lais de Marie de France, poétesse établie en Angleterre (active entre 1160 et 1185), relèvent-ils de la chanson, hors du système couplets-refrain ? Une chose est certaine : la première grande révolution chansonnière se situe en Occitanie, avec l'apparition des troubadours, dans la première moitié du XIIe siècle. Dans cette société extrêmement raffinée qui bénéficie des apports de l'Espagne musulmane, la chanson est le véhicule privilégié de l'amour courtois. Avec la répression du catharisme, les armées de Simon de Montfort écrasent aussi le *fin'amor* mais ramènent dans la langue d'oïl du nord du pays quelques-unes des idées civilisatrices du miracle occitan. Des troubadours d'oc, on passe aux trouvères d'oïl. Le plus souvent, le poète appartient à la noblesse et ne peut chanter en public ; il se fait donc accompagner par un jongleur, qui sera son « porte-voix ».

Pour le Moyen Âge, il n'existe pas de poésie non chantée. Mais, au XIIe siècle, une révolution musicale, l'essor de la polyphonie, avec Pérotin-le-Grand et l'école de Notre-Dame, va peu à peu créer une fracture entre musique savante et musique populaire. Au fil des siècles, celle-ci va s'accentuer. Mais, parmi les premiers ouvrages imprimés en langue française figurent des recueils de chansons, pêle-mêle de chansons de ville et de chansons paysannes. Nouveaux va-et-vient entre les cultures urbaines et les cultures rurales, entre les chansons aux mille versions anonymes de la tradition et les chansons de lettrés ou de semi-lettrés. Si un Guillaume de Machaut (1300 environ-1377) est autant auteur-compositeur que poète et musicien, si les poèmes de Ronsard ou ceux qui sont attribués à Louise Labbé, comme ceux de leurs homologues italiens,

s'agrémentent de luth et de roulades de voix, la polyphonie de Clément Janequin (1485 environ-1558), dont la complexité rend le texte quasi incompréhensible, consomme le divorce entre chanson savante et chanson populaire. Jusqu'à aujourd'hui, certains lettrés en garderont une nostalgie et, en marge de leurs œuvres « sérieuses », écriront des « petites chansons ».

Henri IV achève les travaux du Pont-Neuf, qui pendant trois siècles va être le haut-lieu de la chanson. C'est là que des artistes de rue lanceront les chansons qui rayonneront sur toute la France. « Gare aux Ponts-Neufs ! » : pendant la Fronde, le prince de Condé rappellera à ses soldats qu'une chanson satirique peut tuer sinon un homme du moins sa réputation, même si les 5 000 chansons contre Mazarin qui ont été recensées ne viendront pas à bout du cardinal, qui ne manquait pas d'humour : « Laissez-les chanter, ils paieront les violons. »

À côté de la chanson urbaine populaire et de la chanson rurale, une chanson de cour, œuvre de lettrés, s'établit dès la Renaissance. *Ma Belle si ton âme*, encore chantée aujourd'hui, est l'œuvre de Guy Durant, avocat au barreau de Paris, anobli par le roi en « de la Bergerie ». Est-ce parce qu'il compose des « bergeries », ces chansons vouées aux amours bucoliques de la bergère et du berger, et qui sont en quelque sorte les ancêtres de la romance et de notre chanson d'amour à la Francis Cabrel ?

Deux types de chansons vont désormais coexister : l'une est écrite en langage « poissard » – le français populaire citadin –, l'autre en un français poli, « classique ». Mais, ne nous y trompons pas, à la cour on s'amuse du style poissard : les rois font venir les grands amuseurs « vulgaires », et plus d'un lettré livre des parodies,

que le peuple adopte. En ces temps où l'analphabétisme est la règle, la chanson reste la seule culture accessible au peuple.

• La chanson politique et sociale

La romance de salon, accompagnée au clavecin, à la harpe puis à la guitare ou au pianoforte, constitue une passerelle entre la musique savante – elle est écrite pour être chantée par des amateurs – et la musique populaire. Un Florian ne dédaigne pas d'écrire *Plaisir d'amour* ; Chateaubriand lui emboîtera le pas. Une petite société de chansonniers – au sens d'auteurs de chansons – naît : il s'agit de la société du Caveau (ou des dîners du Caveau), fondée en 1733 par Alexis Piron, Crébillon fils et Charles Collé, et qui se réunit dans un restaurant de la rue de Buci, à Paris. Elle envoie dans toute la France des chansons nouvelles, édite un recueil d'airs – les « timbres » – sur lesquels se composent les chansons : sur un seul timbre, pendant la Révolution française, pourront ainsi se décliner des dizaines de chansons manifestant les opinions les plus divergentes. Le grand nom qui demeure de cette époque est celui d'un royaliste, le romanesque Ange Pitou (1767-1846) : les paysans vendéens en révolte ont leur « romancero ». La plus belle chanson de cette époque est peut-être *La Liberté des nègres*, écrite par Pierre Antoine Augustin de Piis (1755-1832) pour célébrer l'abolition de l'esclavage, en 1794. Mais de Piis se ralliera à Napoléon, et le totalitarisme impérial va étouffer toute velléité de contestation dans la chanson ; il ne pourra cependant pas empêcher le jeune Pierre Jean de Béranger (1780-1857) de brocarder les appétits de conquête de l'empereur dans *Le Roi d'Yvetot* (1813).

Béranger est la grande gloire chansounière du XIX^e^ siècle, le « Poète National », comme l'affirme la plaque figurant sous le médaillon en bronze réalisé par David d'Angers pour sa tombe au

Père-Lachaise. Son œuvre est à cheval entre la chanson « de bonne compagnie » du Caveau, où officie notamment son ami Marc-Antoine Désaugiers (1772-1827), auteur du *Tableau de Paris à cinq heures le matin* (1802), et celle, plus antisociale, des goguettes, ces assemblées libres où le petit peuple se réunit pour écouter des chansons et fronder Charles X, puis Louis-Philippe. On préfère souvent s'étonner de la popularité de « l'immortel Béranger », idole des goguettes, que de recenser les beautés dans son œuvre souvent ironique : ses petits portraits, *Les Cinq Étages*, *Jeanne la Rousse*, *Lève-toi Jacques* et ses professions de foi libertine comme *Le Bon Dieu* sont des chefs-d'œuvre incontestables unanimement célébrés en leur temps. Même s'il l'a regretté ensuite, Béranger fut l'un des plus grands propagateurs de la légende napoléonienne, mais ne se compromit pas avec le pouvoir qu'il avait aidé à mettre en place.

Napoléon lll va juguler les tendances sociales de la chanson, à coups d'interdictions, voire d'emprisonnements.

La chanson revendiquée révolutionnaire et sociale circule plus ou moins sous le manteau et dans des cabarets que l'on qualifierait aujourd'hui d'alternatifs. Elle est très surveillée, et persécutée. Ce qui n'empêchera pas pour autant la création d'œuvres désormais mythiques comme, en 1866, *Le Temps des cerises* de Jean-Baptiste Clément (1836-1903) ou, en 1871, *L'Internationale* d'Eugène Pottier (1816-1887), dans la veine des *Chants et chansons* de Pierre Dupont (1821-1870), célébré par Baudelaire. Parallèlement, une sorte d'« industrie » de la chanson se crée, le café-concert. Autant la politique en est presque baunie (mais Darcier – Joseph Lemaire –, qu'a célébré Hector Berlioz, y lance *La Canaille, j'en suis*, 1865), autant, sur le plan des mœurs, on est libre : éloge de la femme légère, du cocuage, personnages interlopes comme Joseph Kelm et bien d'autres... La seule soupape, c'est l'absurde où l'extrême de la

bêtise devient du surréalisme involontaire : la « scie » (*En voulez-vous des z'homards, Il avait des bottes Bastien*).

• La chanson réaliste

Une société d'auteurs, ancêtre de la S.A.C.E.M., est créée en 1851 : désormais, un auteur ou un musicien pourront gagner leur vie avec ce qui est devenu un travail. Le café-concert – le caf-conc' – établit le vedettariat. Il ne nous reste aucun enregistrement de Thérésa (Emma Valendon, 1837-1913) ou de Paulus (Jean-Paul Habens, 1845-1908), mais d'innombrables caricatures, photographies, mémoires, textes des plus grands littérateurs de l'époque les célèbrent. Les imitatrices de Thérésa, enregistrées, nous donnent cependant une idée du style de la créatrice de *La Femme à barbe* ou des *Canards tyroliens*. Entre-temps, le phonographe est né, qui nous restitue plus ou moins la présence des grands du caf-conc' 1900 : le rugissement puissant d'Aristide Bruant (1851-1925), la voix acérée d'Yvette Guilbert (1865-1944), le miel de Mayol (Félix Mayol, 1872-1941), le naturalisme d'Eugénie Buffet (1866-1934), la revendication mélodramatique de Montehus (Gaston Mardochée Brunschwig, 1872-1952). Mais un des plus grands poètes de la chanson d'alors, Gaston Couté (1880-1911), mourra sans léguer aucune trace de sa voix à la postérité, comme Maurice Rollinat (1846-1903), ami de George Sand. Notre mémoire est aussi la mémoire d'une censure.

À l'orée du xx^{e} siècle, avec le développement des moyens de reproduction – phonographe et cinéma –, une révolution démarre depuis un tout petit espace, un cabaret de Montmartre : Le Chat noir, fondé en 1881 par le Viennois Rodolphe Salis. Une bande de poètes, de peintres, de musiciens, héritiers d'autres clubs non conformistes comme les Zutistes ou les Incohérents, investissent un

cabaret situé au-dessus de Pigalle. En remettant au premier plan la poésie (ils se réclament de Baudelaire, de Verlaine, du Parnasse), qui s'étiolait sous les scies des comiques troupiers, ils régénèrent la chanson française avec leur haine du conformisme bourgeois, puis hélas ! deviennent des faiseurs comme les autres. À côté des chanteurs « à voix » s'imposent les « diseurs » – le plus souvent des « diseuses », comme Esther Lekain (Ernestine Nickel, 1870-1960), Anna Judic (Anne-Marie-Louise Damiens, 1849 ou 1850-1911) et Yvette Guilbert.

C'est à la charnière du xx^{e} siècle que se constitue le genre dit « chanson réaliste ». On peut lui trouver plusieurs ancêtres, au premier plan desquels la complainte traditionnelle, qui raconte des faits-divers sanglants, et la chanson de prison en argot (dont Victor Hugo a fait des pastiches). Parmi ses influences figurent le roman naturaliste à la Zola, et son versant le plus antibourgeois, qui s'attache à la vie des « filles soumises », par exemple chez les frères Goncourt (*Germinie Lacerteux*, 1864) ou Joris-Karl Huysmans. Aristide Bruant a certainement lu ces œuvres, mais il est aussi allé se documenter sur place, hantant les bas-fonds, s'imprégnant des réelles « chansons de pègre » qu'on pouvait y entendre. Autant Bruant se complaît – avec génie – dans l'étalage de la misère, autant Jules Jouy (1855-1897), qui mourra fou, est un imprécateur, avec par exemple *Fille d'ouvrier* ou *La Veuve* (sur la guillotine) ; ses chansons ont mieux vieilli que le répertoire, alors très en faveur, des chantres de la revanche après la défaite de 1870, et la perte de l'Alsace-Lorraine.

Erik Satie tient le piano de Paulette Darty (Paulette Joséphine Combes, 1871-1939), « reine de la valse lente », créatrice de *Fascination* et de *Je te veux*. Paul Delmet (1862-1904) met en musique les romances de Maurice Boukay (Charles-Maurice

Couyba, 1866-1931, dont Verlaine préface le recueil). Dranem (Armand Ménard, 1869-1935) hisse la chanson idiote jusqu'au pur génie (*Les P'tis Pois, Pétronille, tu sens la menthe*). Maurice Chevalier (1888-1972) débute sur scène à l'âge de dix ans. De grands musiciens classiques comme Maurice Ravel vendent, sans les signer, des mélodies à des marchands de chanson. Si Paris regorge de cafés-concerts, la grande diffusion de la chanson reste le « petit format », feuille imprimée avec juste le texte et la mélodie de la chanson, sans accompagnement, vendue par les chanteurs de rues. Il peut s'en vendre plusieurs millions d'exemplaires. Harry Fragson (1869-1907) – qui chante en anglais à Londres et en français à Paris – introduit timidement la syncope dans la chanson française ; Mayol et son exubérance efféminée, sa diction étincelante et ses mains papillonnantes règne sur la chanson de charme (*Les Mains de femme*), les gauloiseries monotones, et s'aventure à l'occasion dans un sous-genre en gestation : la chanson coloniale (*Bou-dou-ba-da-bouh, À la Martinique*). Avec le succès de *La Paimpolaise*, il révèle au grand public Théodore Botrel, géant réactionnaire chantre d'une Bretagne de carte postale.

La chanson revancharde va déboucher sur nombre d'hymnes haineux durant la Première Guerre mondiale. Mais c'est une chanson à boire, *La Madelon*, que les poilus vont adopter. Montéhus le pacifiste retourne sa veste, et aura du mal à s'en remettre après la guerre, même avec un chef-d'œuvre comme *La Butte rouge* (1922). En 1917, Gaby Deslys (Marie-Élise Gabrielle Caire, 1881-1919) ramène de New York le premier orchestre de jazz américain à s'être fait entendre à Paris, et le danseur Harry Pilcer, pour une revue à grand spectacle sur le thème des bombardements, *Laissez-les tomber*.

Pendant les années folles de l'après-guerre, la chanson réaliste et ses clichés semble le seul endroit où une critique sociale peut se faire entendre. Les femmes qui la portent – Fréhel (Marguerite Boulc'h, 1891-1951), Damia (Marie-Louise Damien, 1889-1978), Berthe Sylva (Berthe Faquet, 1886-1941), révélée par la radio, Andrée Turcy (1891-1974), bientôt Édith Piaf (1915-1963) – sont aussi « viriles » que les « ténorinos » à la mode – Tino Rossi (Constantino Rossi, 1907-1983), Jean Sablon (1906-1994), Réda Caire (Joseph Gandhour, 1905-1963) – sont douceâtres. Avec son entraînement de boxeur et sa silhouette athlétique, Maurice Chevalier impose ses allures de gouape jusqu'à Hollywood. Quelques musiciens trustent les succès : Vincent Scotto (1876-1952), Jean Lenoir (1891-1976), Maurice Yvain (1891-1965) ; beaucoup écrivent en même temps pour l'opérette et le music-hall. Des auteurs comme Albert Willemetz (1887-1964), excellent dans le genre léger, Maurice Aubert ou Raymond Asso (1901-1968) ont le pessimisme heureux. Capable de passer du rire aux larmes, la fantaisiste Marie Dubas (1894-1972) est la parfaite incarnation, avec sa devancière Mistinguett (Jeanne Bourgeois, 1875-1956), de ce qu'une avant-garde voit dans le music-hall : un « spectacle total », fait de théâtre, de chants, de danses, de mime. Joséphine Baker (Freda McDonald, 1906-1975) – rêve universaliste ? rêve colonial ? – dompte sa voix bluesy et la porte jusqu'aux trilles parisiennes.

• Évolutions et révolutions

Avec les années 1930 plusieurs révolutions vont changer la face de la chanson française : le cabaretier Louis Leplée découvre la « môme Piaf » (dont la mère travaillait dans un de ses cabarets). Sous l'influence du jazz, les compositeurs inventent une nouvelle écriture ; les textes percutants de Jean Tranchant (1904-1972),

l'arrivée de Charles Trenet (1913-2001), les chansons de Mireille (1906-1996) et Jean Nohain (1900-1981) modifient profondément le paysage, pendant qu'un Suisse, Gilles (Jean Villard, 1895-1982), réinvente la chanson contestataire (*Dollar*, 1932) avant de s'établir à Lausanne pendant l'Occupation pour y écrire des chansons antinazies.

Lys Gauty (Alice Gauthier, 1908-1994) démontre qu'on peut à la fois chanter des rengaines et interpréter Kurt Weill. Interprète de *Je suis seule ce soir*, Léo Marjane (Thérèse Gérard, née en 1912 ?) se situe au confluent de plusieurs styles et influences : ceux de la chanson réaliste, du jazz, des musiques d'Europe centrale, avec des emprunts au jazz klezmer des Andrews Sisters. Marianne Oswald (Alice Bloch, 1901 ou 1903-1985) importe l'expressionnisme berlinois dans la chanson ; elle, la ténébreuse, et le joli oiseau Agnès Capri (Sophie Rose Friedmann, 1915-1976) seront les premières à interpréter Jacques Prévert, premiers jalons de Saint-Germain-des-Prés.

L'Occupation, ce sont d'abord les persécutions dont sont victimes les artistes juifs, chassés des théâtres de la zone occupée, puis de toute la France, des ondes, des sociétés d'auteurs. Casimir Oberfeld (1903-1945), auteur de succès de Mistinguett, est assassiné en déportation, à Auschwitz. Certains patriotes gagnent Londres, comme Germaine Sablon, son frère Jean restant aux États-Unis. D'autres passent en Suisse, comme Marie Dubas ou Renée Lebas, qui se fait connaître au micro de Radio-Lausanne. La situation est difficile pour ceux qui restent, et qui doivent continuer à chanter en essayant d'éviter les ornières ; certains s'y enliseront. Était-il si facile de refuser une invitation à chanter à Berlin ? La vogue du swing et ses Irène de Trébert (1921-1996) était-elle un pied de nez à l'occupant ? Comme ces emprunts au blues de la Piaf de l'époque ?

Une chose est certaine : la Révolution nationale prônée par le régime de Vichy n'aimait pas les zazous comme Trenet. Une chanson nostalgique, *Mon Amant de Saint-Jean*, créée en 1942 par Lucienne Delyle (1917-1962), relevant du pur réalisme – une jeune femme rencontre un souteneur dans un bal –, a passé la barrière du temps jusqu'à aujourd'hui.

• De Saint-Germain-des-Prés aux yéyés

La chanson de l'après-guerre louvoie entre plusieurs courants. À Saint-Germain-des-Prés, comme les dadaïstes de 1918, une jeunesse ne croit plus aux certitudes de ses aînés. Une école du non-sens, de la poésie – avec à sa tête Jacques Prévert –, cependant que les musiques louchent vers le jazz sans jamais le plagier, va amener un grand souffle de nouveauté, dans lequel le jeune Yves Montand (Ivo Livi, 1921-1991) va trouver son auteur de choc, Francis Lemarque (Nathan Korb, 1917-2002). C'est Juliette Gréco (née en 1927) qui chante Queneau, Prévert et Vian, c'est Nicole Louviers (1933-2003), jeune femme poète et romancière qui serait la première à s'être produite sur scène avec un répertoire qu'elle s'est entièrement constitué. C'est le temps de la rive gauche. Léo Ferré végète en attendant que Catherine Sauvage le révèle au public. Stéphane Golmann (1921-1987) n'est pas encore haut fonctionnaire à l'U.N.E.S.C.O. Cora Vaucaire impose sa simple préciosité. Les Frères Jacques constituent le pendant sophistiqué des Compagnons de la chanson. Piaf, elle, s'impose à New York et gagne ainsi le statut de « chanteuse nationale ». Germaine Montero (Germaine Heygel, 1909-2000) oscille entre théâtre et chanson.

Rive droite, la mode new look sévit : les chanteuses doivent être « chics », et Christian Dior habille Lucienne Delyle. La chanson française s'exporte : une Jacqueline François, une Line Renaud, une

Renée Lebas chantent qui aux États-Unis, qui à Moscou, qui à Alexandrie.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le Québec, privé des imports français, a développé une industrie de la chanson autonome. Alys Roby et ses espagnolades succèdent aux « turluttes » de La Bolduc (Mary-Rose-Anna Travers, 1894-1941). Et c'est un Québécois armé d'une guitare, de fraîcheur et de poésie, Félix Leclerc (1914-1988), qui va détrôner la chanson rive droite, si corsetée, menacée par l'insignifiant. Après lui, on peut écouter Georges Brassens, Léo Ferré qui peinait tant, Jacques Brel venu de Belgique, Charles Aznavour qui languissait, guidé par Piaf. Catherine Sauvage est populaire et racée, exigeante, bouleversée par Brecht. Et déjà, Gilbert Bécaud allie des talents de mélodiste hors pair, un jeu de piano original, des arrangements qui se souviennent de Duke Ellington et des textes polis, voire désuets. Tenace, Barbara travaille peu à peu à sa légende, à contre-courant des modes, à l'instar d'Anne Sylvestre. Gréco se cherche dans une chanson plus accessible que précédemment.

Pendant que la jeune génération de la rive gauche, déplacée vers la rue Mouffetard, prépare une modernisation des musiques de la chanson poétique (Jehan Jonas), c'est le raz de marée des yéyés. À partir de 1958, sur ce qui est alors la première radio commerciale, Europe n^{0} 1, « Salut les copains ! », une émission aux méthodes contestables – « matraquages », faux hit-parades – ravage le paysage de la chanson française. Beaucoup de talents prometteurs, comme Guy Bontempelli, ne s'en remettront pas, beaucoup de carrières s'arrêteront brutalement : il n'y a plus de débouché pour la chanson intelligente. Les monstres restent, ou tournent casaque, comme Serge Gainsbourg. Et les nouvelles idoles – Johnny Hallyday et Eddy Mitchell mis à part – ne sont pas exportables dans

le pays de leurs rêves : les États-Unis. Leur répertoire est somme toute médiocre, leurs prestations scéniques parfois poussives, avec de surcroît l'utilisation du play-back sur scène. Par ailleurs, cette nouvelle jeunesse se montre politiquement très conformiste.

Se détachent cependant de ce paysage quelque peu monotone des artistes prometteurs comme Françoise Hardy (née en 1944) et Jacques Dutronc (né en 1943).

• L'essor des « marginanx »

Claude Nougaro (1929-2004) sort du lot, qui doit composer avec les yéyés pour faire passer sa différence : faire de la poésie avec un accent toulousain, c'était courageux ! Et c'est après Mai-68 que vont apparaître, très mal vus au début, des marginaux qui finiront par prendre le pouvoir : Bernard Lavilliers (né en 1946), Jacques Higelin (né en 1940), Brigitte Fontaine (née en 1940) – qui se doute alors que cette auteur-interprète singulière, qui fait exploser la forme de la chanson moderne, puis subit une éclipse de vingt ans, deviendra la grande référence des jeunes artistes à l'orée du XXIe siècle ? Moins solide, trop intransigeante, Mama Béa Tékielski ne résistera pas au show-business. Sur les radios FM, une autre différence s'installe, celle de Véronique Sanson (née en 1949) et de Michel Berger (1947-1992), qui cultivent un américanisme doux, tempéré de paroles sensées et d'une sensibilité vraie. Le tandem Laurent Voulzy-Alain Souchon (le premier né en 1948, le second en 1944) fait preuve d'une réelle invention langagière. Alain Bashung (1947-2009) mêle habilement des influences aussi diverses que celles de Gainsbourg ou du rock américain. Mais, peu à peu, la musique anglo-saxonne supplante la musique francophone sur les ondes françaises, peu à peu le paysage se scinde entre le show-business et ses artistes au message aseptisé, parfois talentueux

néanmoins, et les tenants d'une rive gauche qui se serait ouverte aux nouvelles tendances musicales – un jazz moderniste et les musiques du monde –, au premier rang desquels Higelin, Lavilliers et Brigitte Fontaine.

Ferré fut le gourou des années 1970. Le cynique Gainsbourg sera celui des années 1980 ; mais le succès l'atteint quand son talent s'amenuise, ses grandes chansons demeurant celles de sa période rive gauche. À la fin de sa carrière, il lance une mode de chansons faites de jeux de mots unis bout à bout qui peu à peu vide le genre de son sens.

• Au tournant du XX^{e} siècle

On ne pouvait imaginer que l'introduction du jazz dans la chanson française des années 1930 allait régénérer l'écriture de celle-ci. On ne peut pas plus deviner que l'importation du rap américain va ramener le sens dans la chanson. En même temps qu'une loi de quotas pour les radios est votée – au Québec, elle a sauvé l'expression francophone –, le rap français impose des textes qui parlent du quotidien, qui dénoncent, qui revendiquent.

Un autre mouvement, dit « alternatif », essaie de s'éloigner du modèle américain et de se réinventer un arbre généalogique, en se réappropriant l'accordéon et la chanson populaire des années 1920. Confrontés à un show-business hostile, Les Têtes raides, apparus en 1988, mettront vingt ans à imposer leur « java-rock », tout comme leurs amis de La Tordue, formée en 1989, ou les Rita Mitsouko. Et un groupe qui semblait pourtant bien parti, dès 1987, Les Négresses vertes, connaîtra rapidement la déconfiture.

À côté de la chanson « médiatique », qui peut friser des abîmes de nullité (le *boys band* des 2Be3 !), une chanson de qualité résiste : Allain Leprest le maudit, Gilbert Lafaille, Michèle Bernard, Véronique Pestel... Les parcours sont cependant difficiles : même avec un réel soutien du public, l'inclassable Juliette et son bagage musical sérieux devra patienter vingt ans avant qu'une grande maison de disques la prenne sous contrat.

La nouvelle génération du XXI^e^ siècle éprouve moins de complexes à l'égard de la chanson anglo-saxonne, mais présente des problèmes d'identité. La vogue des musiques du monde a rappelé qu'on pouvait avoir du talent en espagnol, en arabe ou en wolof, pas uniquement en anglais. Et c'est une nouvelle explosion de chansons qui racontent des histoires, à la limite de la chanson de chansonnier des années 1930 : Vincent Delerm, Bénabar, Jeanne Cherhal... Les enfants des soixante-huitards détestent la rhétorique : sous l'égide de Dominique A, une nouvelle école se dessine, volontiers minimaliste, avec moins d'emphase, de la sobriété. Une Camille s'impose par son talent musical, ses textes originaux et sa présence scénique. Un nouveau tabou tombe : les enfants des émigrés ont le droit d'aborder la chanson et ne sont plus cantonnés dans les genres « exotiques » comme le rap ou le rhythm and blues (Ridan).

L'abandon programmé du CD et le téléchargement des albums remettent les chanteurs de scène en avant. Ils foisonnent : tout un chacun peut mettre son clip sur des sites Internet comme MySpace et rêve de devenir chanteur professionnel. Mais il faut compter avec les médias, leur idéologie où la notoriété prime sur le talent et le travail, cette volonté de vouloir créer des idoles à partir de rien, ce cynisme qui pousse à toujours jouer sur le conflit des générations. De même, pour des questions financières, les maisons de disques invitent les chanteurs à écrire textes et musique. Loin de la France

métropolitaine suivons des trajectoires exemplaires : celle du Québécois Richard Desjardins, révélé par un album autoproduit lancé en 1987, *Les Derniers Humains*, qui impose son parler régional au milieu de chansons en français « international », et met entre parenthèses son statut de vedette pour réaliser des documentaires ; celle du Congolais Zao, dont le premier album, *Ancien Combattant* (1984), est devenu un classique ; sa chanson *L'Aiguille* (2006) témoigne de l'atroce guerre civile que connut son pays, et appelle à la réconciliation. Il y a encore place pour de grandes chansons.

Hélène HAZERA

Bibliographie

« La Chanson française », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 16, 2004

B. Bonnieux, P. Cordereix & É. Giuliani, *Souvenirs, souvenirs : cent ans de chanson française*, coll. Découvertes, Gallimard-Bibliothèque nationale de France, Paris, 2004

A. Bostmambrun, *Brève Histoire politique de la chanson française des sixties aux années 2000*, Aléas, Lyon, 2007

B. Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e^ siècle : origine, statut et formes*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006

L.-J. Calvet, *Cent Ans de chanson française, 1907-2007*, l'Archipel, Paris, 2006

F. Caradec & A. Weill, *Le Café-concert*, Hachette-Massin, Paris, 1980

B. Daoudi & H. Miliani, *Beurs'mélodies : cent ans de chansons immigrées maghrébines en France*, Séguier, Anglet, 2002

S. Dillaz, *La Chanson sous la III^e^ République*, Tallandier, Paris, 1991

C. Duneton, *Histoire de la chanson française*, Seuil, Paris, 1998

G. Érisman, *Histoire de la chanson*, Hermès, Paris, 1977

P. Hawkins, *Chanson : The French Singer-Songwriter From Aristide Bruant To The Present Day*, Ashgate, Aldershot (G.-B.), 2000

M. Herbert, *La Chanson à Montmartre*, La Table ronde, Paris,

1967
S. Hirschi, E. Pillet & A. Vaillant dir., *L'Art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Presses universitaires de Valenciennes, Valenciennes, 2006
D. Kelberg, *La Chanson française et les pouvoirs publics*, 2 vol., Presses universitaires d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, 1997
J.-C. Klein, *Florilège de la chanson française*, Bordas, Paris, 1990
T. J. Mcgee, *The Sound of Medieval Song : Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon Press, Oxford, 1998
A.-P. Noyer, *Dictionnaire des chanteurs francophones, de 1900 à nos jours*, Conseil international de la langue française, Paris, 1989
M. Pénet dir., *1 200 chansons du Moyen Âge à 1919*, Omnibus, Paris, 2001 ; *Mémoire de la chanson : 1 200 chansons de 1920 à 1945*, Omnibus, 2004
J.-C. Perrier dir., *Nouvelle vague : la jeune chanson française depuis 1981*, La Table ronde, Paris, 2002
C. Prévost-thomas, *La Chanson francophone contemporaine : structure, pratiques et fonctions*, Observatoire musical français, université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998
J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, fac-sim. de l'éd. Plon de 1889, Minkoff, Genève, 1978
J. Vassal, *Français si vous chantiez : à la patrie, la chanson reconnaissante*, Albin Michel, Paris, 1976.

CHANT

Introduction

Le chant est d'abord expression naturelle de l'être humain, que la voix soit belle ou non, éduquée ou non. Qu'il soit plaisir pur, qu'il ait vocation cultuelle, esthétique ou cathartique, qu'il se réclame de traditions millénaires ou des formes policées de l'art classique, le chant est à la fois sonorité pure et véhicule de pensée, encore que le mot, onomatopée domestiquée, soit lui-même pensée et sonorité pure, ainsi que l'exprime Marcel Beaufils dans *Musique du son, musique du verbe*. Mêlant donc l'incantation à la récitation, la magie à la raison, le dionysiaque à l'apollinien, qu'il soit savant ou intuitif, le chant est fonction de la langue parlée : il en est plus proche dans les civilisations linguistiques de type magique (langues asiatiques, méditerranéennes, etc.) alors qu'il peut apparaître comme une création plus arbitraire, offrant un plaisir moins immédiat, dans les civilisations nordiques et rationnelles aux langues moins accentuées.

Par ailleurs, le larynx, qui, de tous les facteurs concourant à la phonation, est celui qui donne au chant toute sa personnalité, est défini comme un organe sexuel, sa détermination première, sa croissance et ses anomalies étant étroitement fonction du système génital. On comprend donc à quel point le chant reflète le plus profond de l'être, et pourquoi il est appelé à séduire, au sens le plus large du terme, qu'il s'agisse de musique vocale sacrée ou profane, traditionnelle ou écrite.

• Traditions orales, folklore, ou chant classique ?

Laissant hors de notre propos la musique de variété où le chant est essentiellement diction, et tributaire des médias sonores, nous distinguons deux formes de chant, quasi irréductibles dans leurs origines et leurs finalités : d'une part, le chant « classique », qui, depuis quatre siècles, répond à des conventions bien définies, et qui, parce qu'il tend à l'universalité, peut convenir aux ethnies les plus variées ; d'autre part, le chant dit des traditions orales, qui, pour des raisons phonétiques et culturelles, ne concerne que des groupes humains précis. En effet, si rien ne distingue des chanteurs lyriques de races blanche ou noire, si l'école anglo-saxonne s'est imposée dans les patrimoines chantés allemand ou italien, si les chanteurs extrême-orientaux s'y affirment de mieux en mieux, il est difficile de concevoir qu'un chanteur d'opéra puisse allier son art à celui du rāga hindou, au chant d'excision ivoirien, aux modulations du flamenco, etc.

Une autre divergence importante entre ces deux expressions du chant vient de ce que le répertoire lyrique sacré ou profane est, pour l'essentiel, écrit ou codifié, et en perpétuel devenir dans son interprétation, puisque étroitement associé à l'évolution de l'écriture musicale ; au contraire, les chants de traditions orales, rarement inscrits (mais soumis à des règles non moins strictes), ont pour mission de conserver, inchangé, un patrimoine culturel sacré ou profane ancien. On peut affirmer, ainsi, que les récitations védiques, de nombreux rituels tibétains, les expressions vocales des aborigènes d'Australie ou de certaines ethnies de l'Afrique noire ont traversé parfois quatre millénaires, ou plus, sans subir d'altération notable. De formation plus récente, les chants des religions judéo-chrétiennes ont été aisément conservés. Ajoutons d'ailleurs qu'il

serait vain de séparer profane et sacré, le premier étant toujours né du second, dont il diffère encore bien peu dans certaines cultures.

À l'inverse, le chant dit folklorique a souvent peu à voir avec les traditions orales ; il s'apparente davantage à la chanson de création savante, et souvent assez récente (rarement plus de trois siècles, souvent moins de cent ans) ; il ressortit aisément au chant d'opéra ou à la mélodie, et convient à l'amateur comme au professionnel, ainsi qu'on le constate notamment dans le negro spiritual, la chanson napolitaine – née à la fin du XIXe siècle – ou la chanson espagnole, fort récente, et sans lien avec le flamenco andalou, ni avec les autres chants ibères anciens. Il n'en reste pas moins que, dans certains cas, les auteurs de ces chants ont su fixer des archétypes, et bien des ballades irlandaises, de vieux chants slaves, ceux de provinces françaises fortement individualisées (témoin la Corse ou le Pays basque) s'apparentent presque à la tradition orale ancestrale. Ajoutons que, plus récemment, certains types de chant ont pu naître de traditions détournées de leur culture originale aux fins d'être largement vulgarisés, comme en témoignent le phénomène « pop » et certains chants d'Amérique latine.

• Les chants de traditions orales

En raison de leur nombre et de leur diversité, ils ne sauraient être simplement énumérés ici. Toutefois, certains traits leur sont communs, et notamment la sacralisation du chant, toutes les religions s'accordant à attribuer la naissance du monde au son (Jean, I, 1 : « Au commencement était le verbe »...) et par conséquent au chant, indissociable de la parole. Cette croyance explique que, bien souvent, le chant soit, selon sa nature, lié à une fonction de la vie, sacrale ou non, à une heure du jour, une saison, un âge, un

sentiment, un rite... Notons d'ailleurs que, dans la Grèce classique, Platon avait appliqué cette théorie de l'ethos au chant de la tragédie.

Outre leurs phonétiques particulières, ces chants reflètent l'expression de chaque culture, et on citera, à titre d'exemples significatifs, la méditation solitaire du chanteur de rāga, aux Indes, et les chants collectifs des groupements tribaux de l'Afrique noire ; le chant du rāga, fort complexe, requiert, sur une étendue de trois octaves, des micro-intervalles irréductibles aux gammes tempérées du chant classique ; il en est de même des échelles défectives des chanteurs noirs, d'une précision et d'une justesse quasi instrumentales. Ici et là, le chant se révèle affaire de professionnels, ayant parfois rang d'officiants. Notons que de curieuses affinités se rencontrent entre des civilisations très diverses, tel l'emploi du jodler (cette brusque alternance des registres de la voix, nommée aussi tyrolienne) au Japon, chez les Pygmées, au sein d'ethnies nordiques, etc.

Acte magique, le chant dispense son pouvoir d'envoûtement pour conduire à la paix de l'âme comme au déchaînement de forces surnaturelles : à toutes les étapes des civilisations se retrouvent les chants de transe, depuis celui de l'exarchon de la liturgie dionysiaque jusqu'à celui du sorcier africain. L'Église chrétienne jouera des pouvoirs multiples d'un chant, parfois organisateur du temps et de l'espace, ici facteur de paix par la ligne vocale sans aspérité du plain-chant (dit aussi grégorien), là par la vocalise jubilatoire de l'officiant à la chute de l'alléluia. Issu du sacré, le chant profane jouera des mêmes pouvoirs obsessionnels, qu'il s'agisse des troubadours, porteurs d'un message politique, ou, par le jeu des glissements géographiques, en passant des cantillations de la synagogue aux lectures ornées du Coran jusqu'au chant flamenco, pratiquement irréductible au chant classique.

• Le chant classique

Au regard de tant de manifestations diverses, on peut réunir sous ce même vocable le vaste répertoire d'opéras, oratorios, lieder et mélodies, né voici quatre siècles sur une même convention du chant, étroitement balisé et codifié, et qui, s'il n'a connu que d'infimes modifications au niveau de l'émission de la voix, n'a, au contraire des chants de traditions, cessé d'évoluer dans sa finalité. Or, en toutes circonstances, ce chant se réclame d'impératifs absolus de beauté vocale, de virtuosité, soumis à la nécessité d'énoncer intelligiblement un texte ne varietur, supporté par une musique presque également immuable, en des lieux parfois fort vastes où le chanteur doit rivaliser avec un ou de nombreux instruments de musique. Cela implique une technique particulière et un apprentissage très sophistiqué dont les bases n'ont guère changé depuis quatre siècles ; celles-ci concourent à l'homogénéité du chant par le mélange des registres de la voix, seul capable de permettre les infinies nuances d'expression des diverses composantes de ce chant classique. La découverte des mécanismes de la phonation n'a guère remplacé l'empirisme fondé sur l'audition et semble même avoir coïncidé avec une certaine décadence des canons de la beauté du chant.

Or si le chant classique débouche sur un phénomène social particulier, consistant à rémunérer le plaisir de chanter d'un individu en conviant une foule d'auditeurs passifs, on relèvera néanmoins bien des traits communs aux autres civilisations : l'envoûtement produit par le chant sur le public n'est pas sans évoquer parfois les transes collectives de maints rituels ; ce chant puise ses principes dans le sacré, en l'occurrence dans le chant de l'Église romaine, qui, au XVI^{e} siècle, entretient une école d'où proviennent les premiers virtuoses du domaine profane ; cette Église intronise bientôt les

chanteurs castrats, sur lesquels, durant deux siècles, reposera l'édifice du bel canto. En outre, ce difficile équilibre entre magique et rationnel trouve également là son origine, alors que, dès le début de la chrétienté, la cantillation simple, proche de la parole, s'adapte aux textes scripturaires, la psalmodie – donc l'incantation – aux paraphrases liturgiques, cependant que le chant se déploie avec somptuosité lors des grandes célébrations, et permet aussi à l'officiant de trouver sa catharsis profonde dans le jubilus d'alléluia. Nous retrouverons ces différences à tous les échelons du chant classique, qu'il soit opéra, mélodie ou musique religieuse d'apparat, avec son chant syllabique presque récité – le récitatif – où il importe de donner la priorité au texte, avec, d'autre part, le chant mélismatique ou chant orné – et donc incantatoire –, lorsque l'aria exprime le sentiment et non plus l'action.

Dans cet art de plaisir, ou de pure spéculation esthétique, seuls des phénomènes sociaux pouvaient influencer l'évolution du chant. Destiné à l'aristocratie, le bel canto d'obédience italienne s'adresse jusqu'en 1830 (soit jusqu'aux adieux de Rossini) à un public attentif au savoir-faire, à la beauté du chant, public plus attiré par son pouvoir d'irrationnel que par le support des mots. Notons toutefois que, en France, ce même public, réservé vis-à-vis du merveilleux et de l'irrationnel, préféra au bel canto un chant plus proche du récitatif, enrichi parfois, et notamment grâce à Rameau, d'un apport lyrique, l'arioso.

C'est une première pression sociale qui, en favorisant l'éclosion de l'opera buffa italien et de l'opéra-comique européen, devait, dès le XVIII^e^ siècle, tenter de réduire le chant à une syllabisation plus immédiatement accessible, sans pouvoir éviter que ces formes nouvelles ne fussent bientôt récupérées par le chant d'opéra ; la Restauration aidant, les mouvements libertaires et préromantiques

de la fin du siècle ne devaient guère influencer sensiblement le chant avant les bouleversements de 1830. À de nouveaux publics, il fallut alors autre chose que les conventions hédonistiques du bel canto : on assista donc à la naissance du lied et de la mélodie, qui s'ouvrent davantage à un chant syllabisé, abandonnant l'élément magique à l'instrument ; ailleurs, l'éveil des nationalismes s'affranchit du chant italien, assimilant au chant savant certaines traditions populaires, notamment en Europe centrale. Dans le chant sacré et le chant d'opéra, la vieille disparité entre récitatif et aria s'efface derrière un arioso où le « récité » et le « chanté » s'égalisent (et, en Allemagne, Wagner jouera sur l'incantation pure de la sonorité du mot). Enfin, pour mieux traduire les élans libertaires des héros de l'opéra historique et politique, les chanteurs renonceront à la magie de la vocalise pour lui substituer l'effet non moins envoûtant de la puissance de la voix, et surtout des notes aiguës : le fameux « *ut* de poitrine » émis en 1831 par le ténor français Gilbert Duprez dans *Guillaume Tell*, de Rossini, aura de profondes répercussions sur l'art du chant et sur son nouveau public.

Les courants naturalistes, fort éphémères, auront ensuite moins d'influence sur le chant que les besoins d'un public neuf, plus ouvert socialement, plus soucieux du plaisir épidermique d'un chant assez violemment déclamé auquel souscrivent les écoles française et allemande que sensible aux anciens raffinements du bel canto. Le xx^{e} siècle, dans un souci de démocratisation encore plus large du chant, apportera seulement quelques pierres nouvelles à l'édifice – le Sprechgesang allemand ou « chant parlé », la chanson, l'assimilation au chant du rire et de diverses onomatopées, etc. – sans pour autant rompre avec les principes essentiels du chant classique.

• Le chanteur

Isolé du chœur ou de petits ensembles de musique de chambre vocale, le chanteur soliste a toujours semblé investi d'une mission quasi sacrale, non sans contrepartie dans son rôle d'officiant soumis au châtiment céleste en cas de manquement aux règles de l'ethos, passible de mort dans le cas de certains griots à la mémoire infidèle. Il peut appartenir à une caste, tenir sa charge et son art de l'hérédité, mais être soumis aux vicissitudes des mœurs : certaines religions vénèrent les chanteuses, d'autres les assimilent aux prostituées. Dès le VIIIe siècle, le diacre, choisi en fonction de son talent de chanteur, est ambassadeur politique, comme le seront les troubadours occitans traqués par Rome, qui, plus tard, admettra implicitement la castration précoce qui fait du chanteur une vedette aux cachets fabuleux, mais, comme à Naples, relègue les cantatrices aux quartiers réservés, ou, en France, les excommunie. À la vogue des castrats, au talent hors pair, succède, au XIXe siècle, celle des cantatrices (le terme prima donna est honorifique), puis au XXe celui du ténor. Par le truchement des médias, de la publicité, du disque, on assiste désormais à la commercialisation des officiants, chanteurs des traditions orales, présentés sur des scènes de théâtre comme facteurs de divertissement. En fait, si l'art du chanteur véritable repose toujours sur un don exceptionnel, que seul un travail sans concession de plusieurs années peut faire accéder à une renommée justifiée, il n'en demeure pas moins que les mécanismes sociaux actuels, jouant sur la célébrité que la fascination du chant a portée jusqu'aux lieux les plus reculés grâce au disque et à la radio, ont créé une caste restreinte de « stars » de la scène lyrique, sélectionnées selon des critères où le chant n'est pas seul pris en compte. Quels que soient les abus de ce système, il n'en demeure

pas moins fondé sur le pouvoir parfaitement irrationnel que le chant exerce sur l'être humain.

Roland MANCINI

Bibliographie

M. Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, P.U.F., Paris, 1954, rééd. E.S.T., Paris, 1991
D. Bourlet, *Le Vlac ! approche napolitaine du chant lyrique*, Van de Velde, Paris, 1976
R. Celletti, *I Grandi Voci*, Istituto per la collaborazione culturale, Rome, 1964 ; « La Vocalità », in A. Basso dir., *Storia dell'Opera*, U.T.E.T., vol. III, 1, Turin, 1977 ; *Storia del Bel Canto*, Ricordi, Milan, 1983 (*Histoire du bel canto*, trad. H. Pasquier, Fayard, 1987)
M.-F. Castatère, *La Voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris, 1987
D. Cohen-Levinas, *La Voix au-delà du chant*, Michel de Maule, Paris, 1987
M. Garcia Jr., *Traité complet de l'art du chant*, Paris, 1847, rééd. Minkoff, Genève, 1986
R. Hahn, *Du chant*, Paris, 1920, rééd. Gallimard, 1957
A. Heriot, *The Castrati in Opera*, Secker & Warburg, Londres, 1956
G. Lauri-Volpi, *I Misteri della voce umana*, Milan, 1957
F. Le Roux & R. Raynaldy, *Le Chant intime : de l'interprétation de la mélodie française*, Fayard, Paris, 2004
É. Lestringant, *La Voix chorale, ou le Chant multiplié*, Van de Velde, Paris, 2004
G. Loiseau, *Notes sur le chant*, Durand, Paris, 1947
G. B. Mancini, *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienne, 1774, rev. Galeazzi, Milan, 1777, trad. franç. 1803, rééd. du fac-similé, Forni, Bologne, 1980
R. Mancini, *L'Art du chant*, P.U.F., Paris, 1969
A. Perroux, *L'Opéra, mode d'emploi*, éd. Premières Loges, Paris, 2002
H. Pleasants, *The Great Singers*, Simon & Schuster, New York, 1966
P. F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologne, 1723 (trad. franç. et notes T. Lemaire, Rothschild, Paris, 1874 ; *L'Art du chant*, Éd. d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1978).

CHAPEAU CHINOIS

Le chapeau chinois, ou pavillon chinois, est un instrument de musique composé d'une perche ornée d'un pavillon surmonté d'un croissant et d'autres ornements, et auxquels sont suspendus des cloches, des objets métalliques tintant, parfois des queues de cheval. C'était peut-être à l'origine la crosse d'un chaman d'Asie centrale et il faisait partie de l'orchestre des janissaires turcs qui ont suscité l'engouement européen pour la musique turque à la fin du XVIII^e^ siècle. Le chapeau chinois a été utilisé dans les musiques militaires européennes au XIX^e^ siècle et il l'est encore, sous une forme légèrement différente, en Allemagne (*Schellenbaum*). Des instruments analogues existent dans la musique ancienne chinoise, provenant probablement des mêmes sources d'Asie centrale.

Hector Berlioz fait figurer un pavillon chinois dans l'instrumentarium de sa *Grande Symphonie funèbre et triomphale,* composée en 1840.

E.U.

CHAPELLE

Le terme de « chapelle » entre dans la définition d'une série de notions, d'institutions et de fonctions musicales. La longue évolution du mot lui-même, l'évolution surtout des idées, celles de la musique et du cadre social font de cet ensemble un tissu de contradictions et d'incohérences, dans lequel il n'est pas aisé de mettre un peu d'ordre. Les choses se clarifient cependant si l'on suit le fil historique.

Le mot lui-même tire son origine de la *chape* (manteau) de saint Martin, conservé selon la tradition dans l'oratoire privé des rois de France. De cette origine, il tient sa caractéristique de lieu de culte privé, attaché à une institution (chapelle d'un château, chapelle d'un couvent) par opposition à l'église (*ecclesia*, lieu de l'assemblée), à la cathédrale (siège de l'évêque), et ainsi de suite. Par extension, le mot « chapelle » s'est appliqué, dans le milieu des fonctionnaires, des officiers et des domestiques d'un château, à ceux qui sont attachés au service de la chapelle (« chapelain », prêtres, serviteurs laïcs), et particulièrement aux chantres.

La chapelle royale remonte, en France, aux origines de la royauté franque : Clovis a déjà des « prêtres domestiques » chargés de chanter dans son oratoire. C'est à Charlemagne, et à Robert le Pieux surtout, qu'on doit l'aménagement de cet office. Sous Charles VII, la chapelle comporte douze prêtres chantres, avec à leur tête Ockeghem. Sous Louis XIII, elle comprend cinquante personnes. Louis XIV lui donne sa plus grande extension, l'augmentant de quatre-vingts chanteurs et musiciens. De François

Ier à Louis XIV, le titre de maître de la chapelle royale est honorifique et confié à un prélat, mais c'est le sous-maître qui est le chef effectif de la musique. Ils sont quatre à partir de Louis XIV, par roulement.

Les chapelles princières disparaissent peu à peu avec les maisons féodales et le développement de la Cour. « Chapelle » s'oppose ainsi à « maîtrise », comme la chapelle d'un château à l'église paroissiale (la maîtrise est primitivement l'école attachée à une cathédrale ou à un monastère, où l'on accède au grade de maître ès arts). La musique envahit peu à peu le champ des études dans ce type d'institutions qui sont devenues les conservatoires de l'Ancien Régime. Recrutant les enfants des classes populaires et se chargeant de leur éducation en contrepartie de leur participation au chant des offices, les maîtrises sont en France les pépinières des grands musiciens jusqu'à la Révolution qui les abolit : Josquin, Janequin, Lalande, Colasse, Campra en sont issus, et des maîtrises de province, ils ont accédé à la chapelle de Versailles dont ils sont devenus sous-maîtres. Quelques cathédrales (Autun) ont conservé encore aujourd'hui des maîtrises, sous leur forme ancienne d'internat à enseignement musical privilégié. Mais tandis que la chapelle tend en France à se réduire à la seule chapelle royale, le titre de maître de chapelle se répand paradoxalement et s'applique à tout chef de chœur attaché à une église ou à une cathédrale ou placé à la tête d'une... maîtrise. C'est en ce sens qu'il est employé aujourd'hui.

En Allemagne, l'évolution s'est faite tout autrement, en raison d'institutions et d'une vie musicale différentes. *Kapell* ou *Capell* y désigne bien, à l'origine, la musique privée d'un prince. Mais, tandis qu'en France la distinction reste très nette entre la musique « de la chapelle » et celle « de la chambre » ou « de l'écurie » dont

les personnels n'interfèrent jamais, elle s'efface en Allemagne. *Kapellmeister* est le chef d'une musique princière, qu'elle soit à destination religieuse ou profane. Suivant l'obédience religieuse du prince, elle est l'une ou l'autre, ou les deux : religieuse à Weimar (le duc est luthérien orthodoxe, d'où un culte musical développé) ; profane à Coethen (le prince est calviniste : pas de musique à la chapelle). En outre, à partir du XVI^e^ siècle surtout, les villes libres d'Allemagne s'attachent, à l'imitation des princes régnants, des musiciens : le musicien de ville est un personnage caractéristique, sans équivalent en France (sonneur de cloche, guetteur au beffroi, il joue plusieurs fois par jour sur la tour, à l'église le dimanche et les jours de fête, voire en fond sonore aux jours de marché). Si l'orchestre de ville prend quelque importance, il prend le nom de *Capell* et son chef le titre de *Kapellmeister*. Toutes les caractéristiques originelles de la chapelle ont alors disparu : elle n'est plus ni privée ni religieuse. Au XIX^e^ siècle, le mot devient pratiquement synonyme d'orchestre, et *Kapellmeister* de celui de chef d'orchestre. Quant au maître de chapelle français, c'est le mot *Cantor* qui en est l'équivalent allemand : il est, lui aussi, attaché à une maîtrise ; ainsi J.-S. Bach est à Leipzig à la fois le maître de musique de l'école attachée à l'église Saint-Thomas, le chef de chœur et le directeur musical de la paroisse.

Musicalement, l'évolution du mot « chapelle » a entraîné d'autres définitions incohérentes. Durant le Moyen Âge, la musique religieuse est essentiellement vocale. L'expression « musique a capella » désigne ainsi une musique vocale polyphonique sans aucun accompagnement (même par l'orgue), et s'oppose à « musique instrumentale ». Mais d'autre part, lorsqu'au XVII^e^ siècle se développe le goût baroque de la musique à double chœur, *capella* désigne l'ensemble des musiciens (chanteurs et instrumentistes) par

opposition au petit groupe des solistes : il est donc dans ce cas synonyme de *tutti* ou de *ripieni* dans une œuvre religieuse, et s'oppose au *coro concertato*. L'évolution va même si loin en ce sens que l'idée de musique vocale peut totalement disparaître : on trouve chez Praetorius l'expression *capella fidicinia* pour désigner... un orchestre à cordes !

Philippe BEAUSSANT

CHESS RECORDS

En 1947, les frères Leonard et Philip Chess s'associent à Charles et Evelyn Aron et fondent la firme Aristocrat Record Company. Les frères Chess avaient créé plusieurs clubs dans le South Side de Chicago, le dernier en date et le plus célèbre étant le Mocamba Lounge. Désireux d'enregistrer un des chanteurs qui se produisent dans leurs boîtes de nuit, ils décident de se lancer dans le business du disque. En 1950, après avoir racheté les parts de Charles et Evelyn Aron, Leonard et Phil rebaptisent Chess Records la firme Aristocrat. Ils vont réussir à attirer la plupart des bluesmen venus du delta du Mississippi, parmi lesquels Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson II (Aleck « Rice » Miller), Little Walter et Bo Diddley. Le contrebassiste, arrangeur et producteur Willie Dixon, l'un des piliers de ces sessions de blues, est l'auteur de plusieurs classiques du label, dont *I'm Your Hoochie Coochie Man* ; personnalité aux multiples talents, Dixon est également le découvreur de Chuck Berry. AIors que Ie rhythm and blues commence à pénétrer le marché pop, Chess Records et son label Checker enregistrent plusieurs groupes vocaux de doo-wop, comme The Moonglows ou The Flamingos, et prennent la direction des maisons d'édition musicale Arc Music et Jewel Music par l'intermédiaire de Maurice Levy. Ce dernier gérera la carrière d'Alan Freed et lui cédera une part des royalties sur les titres *Sincerely* des Moonglows et *Maybellene* de Chuck Berry.

En 1969, Chess Records sera vendue à G.R.T. (General Recorded Tape), qui la cédera en 1975 à All Platinum Records, filiale de Sugar Hill Records. Chess sera finalement rachetée en

1986 par M.C.A. Records (compagnie aujourd'hui intégrée dans Universal Music Group).

Charlie GILLETT

E.U.

CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1891 par Ferdinand W. Peck sous le nom d'Orchestre de Chicago, il ne connaît, pendant plus d'un demi-siècle, que deux directeurs musicaux, Theodore Thomas (1891-1905) et Frederick Stock (1905-1942), tous deux d'origine allemande. Entre 1906 et 1912, il porte le nom de Theodore Thomas Orchestra avant d'adopter son intitulé actuel de Chicago Symphony Orchestra. Dès 1904, il possède sa propre salle de concert, l'Orchestra Hall (2 600 places), construite grâce à une souscription populaire. Sous la direction très autoritaire de Thomas, l'orchestre acquiert une virtuosité qui surprend même Richard Strauss lorsque celui-ci vient diriger ses propres œuvres en 1902. Stock en fait un orchestre extrêmement polyvalent qui crée notamment le *Concerto pour piano n° 3* (1921) de Serge Prokofiev. Pour le cinquantième anniversaire de sa fondation, il commande et crée des œuvres d'Igor Stravinski (*Symphonie en « ut »*), Zoltán Kodály (*Concerto pour orchestre*), William Walton (*Scapino, ouverture*), Darius Milhaud (*Symphonie n° 1*), Alfredo Casella, Reinhold Glière, Roy Harris et Nilolaï Iakovlevitch Miaskovski.

Pendant une dizaine d'années, l'orchestre semble chercher sa voie : sous la direction du Belge Désiré Defauw (1943-1947), il poursuit sa politique discographique amorcée par Stock. Le Polonais Artur Rodzinski, auparavant à l'Orchestre de Cleveland et à l'Orchestre philharmonique de New York, assure la saison 1947-1948. Puis l'orchestre reste sans chef jusqu'à l'arrivée de Rafael Kubelík (1950-1953), qui amorce le renouveau profond réalisé par

Fritz Reiner (1953-1963). Aussi exigeant qu'autoritaire, Reiner donne à l'orchestre un sens de la discipline, du travail collectif et de la précision qui lui permet de se hisser au niveau des meilleurs orchestres américains : il s'identifie à une perfection d'exécution et à une recherche de couleurs brillantes qui suscite davantage l'admiration sur le plan technique que sur le plan artistique. Mais l'ensemble de ces qualités en font l'un des orchestres américains dotés du plus grand pouvoir d'adaptation aux différents répertoires et aux différents chefs. Jean Martinon (1963-1968) apporte une note plus humaine avant la nomination, en 1969, de Georg Solti, qui va pousser à l'extrême le perfectionnisme et le sens de la discipline de l'orchestre tout en lui apportant, surtout dans les années 1980, une âme qui lui manquait auparavant. Sous sa direction, l'orchestre connaît un essor médiatique important, tant dans le domaine du disque (en dehors de Solti, Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini et Daniel Barenboïm puis Pierre Boulez viennent enregistrer à Chicago) que par d'importantes tournées (première tournée européenne en 1971).

En 1991, Daniel Barenboïm prend la direction de l'orchestre. Il abandonne cette fonction en 2006. Bernard Haitink est alors nommé chef principal, et Pierre Boulez « chef émérite ». Riccardo Muti prend ses fonctions de directeur musical en 2010.

La tradition des commandes et créations s'est perpétuée, notamment à l'occasion des anniversaires importants de l'orchestre. Parmi les œuvres créées par l'Orchestre symphonique de Chicago, citons *Aura*, de Bruno Maderna (1971), la *Quatrième Symphonie* (1977) et *Byzantium* (1991), de Michael Tippett, *Initiale* (version remaniée, 1992) et *Notation VII* (1999), de Pierre Boulez, *Partita* (1994), le *Concerto pour violoncelle* (2001, avec Yo-Yo Ma) et *Of Rewaking* (2003), d'Elliott Carter.

L'Orchestra Hall, entièrement rénové et agrandi après trois ans de travaux, a été rebaptisé Symphony Center et ouvert à nouveau au public en octobre 1997. Il se double d'une seconde salle consacrée à la musique de chambre et aux répétitions.

Alain PÂRIS

CHORAL

Introduction

Le mot « choral » est un de ces termes ambigus qui désignent des choses assez différentes et favorisent par là bien des malentendus. On le place en effet le plus souvent dans la nomenclature des formes. Or, en soi, le choral *n'est pas une forme*. C'est une sorte de matière première dont on a usé pour élaborer plusieurs formes différentes, et dont l'aspect traditionnel a déterminé un *style*.

À l'état brut, le choral est un cantique syllabique en langue vulgaire, d'un style particulier issu de la chanson allemande et adapté au XVI^e^ siècle à l'office luthérien : le psaume français huguenot en est souvent une adaptation. Puis, de la nécessité d'harmoniser ce cantique, l'orgue soutenant soit l'unisson soit un chœur chantant syllabiquement, est né un style d'accompagnement, note contre note, pourvu d'un abondant répertoire, qui a gardé le nom de choral. Après quoi, les organistes, devant exécuter préludes ou interludes entre les strophes sur la mélodie du cantique, ont rédigé certains de ces morceaux (d'autres restant improvisés), qui ont pris le nom de *Choralvorspiele* pour les préludes, ou de *partita* pour les variations strophiques (mais ce dernier terme a aussi d'autres acceptions) ; les uns et les autres, en abrégé, se sont aussi appelés *chorals*. Le répertoire de chorals ainsi formé ayant servi de base à des morceaux divers écrits dans des formes également diverses, ces morceaux à leur tour ont pris le nom de choral. Il en a été de même, plus tard, lorsqu'on a utilisé de la sorte non plus de vrais cantiques du répertoire, mais des éléments inventés s'inspirant

de leur style. La pédagogie s'est mise de la partie : les thèmes de choral ayant servi jadis de « cantus firmus » à certains exercices de contrepoint, elle a conservé l'habitude d'appeler « choral » (ou « plain-chant » par référence à l'office catholique) toute ligne mélodique en valeurs longues fournie à l'élève comme base de ses exercices.

• Le cantique et son histoire

Le *Choralgesang*, dont on a fait « choral » par abréviation, n'était d'abord que synonyme de *gregorianischer Gesang*, ou plain-chant à l'unisson. Lorsque Luther, voulant associer davantage le peuple au chant liturgique, entreprit de faire créer un répertoire de cantiques strophiques et syllabiques en langue allemande, il prit d'abord modèle sur le plain-chant qu'il adapta librement : c'est ainsi que le célèbre *Ein feste Burg*, dont il écrivit les paroles, fut composé vers 1530, par son collaborateur Johann Walther, d'après un fragment du Gloria de la *Messe des anges*. Puis, on composa de plus en plus librement sur le modèle. D'où la conservation du nom. Le répertoire ainsi constitué s'accrut avec une rapidité déconcertante : le recueil dit de Leipzig, sur lequel travailla J.-S. Bach, contenait déjà plus de 5 000 pièces, soit inspirées des modèles les plus divers (plain-chant, chanson française ou allemande, etc.), soit composées librement dans le style désormais bien fixé : mélodie très simple, syllabique, diatonique et peu modulante, mesurée irrégulièrement en longues et brèves, avec un arrêt ou une respiration à chaque fin de phrase. Au XVII^{e} siècle, la plupart des mélodies furent remaniées aussi bien mélodiquement (pour s'adapter au cadre tonal nouveau) que rythmiquement (suppression des longues et brèves, mesure uniforme, le plus souvent à quatre temps coupés de points d'orgue). Calvin, qui connut à Strasbourg le répertoire de ces cantiques, s'en inspira, à son tour, pour susciter un répertoire français sur des

traductions de psaumes : le premier recueil parut, à Strasbourg même, en 1539 ; ainsi se forma le *psautier huguenot*, équivalent du choral allemand et base, aujourd'hui encore, du chant de l'Église protestante française.

• Les harmonisations de chorals

Dès l'époque de Luther, les musiciens qui entouraient celui-ci, et principalement Johann Walther et Ludwig Senfl, commencèrent à harmoniser les cantiques, soit à une voix avec orgue, soit à quatre voix pour la maîtrise, ou encore pour « l'usage domestique », ce qui autorisait un syllabisme moins strict que pour le culte. Il en fut très vite de même pour les psaumes français qu'harmonisèrent Loys Bourgeois ou Goudimel, plaçant le choral tantôt au ténor, tantôt à la partie supérieure. À la fin du siècle, principalement avec Claude Le Jeune, les harmonisations devinrent peu à peu plus recherchées. Elles se multiplièrent tout au long du XVII^e^ siècle et eurent enfin en Jean-Sébastien Bach leur maître incontesté. Celui-ci harmonise ses chorals parfois simplement, parfois avec recherche, selon les exigences du texte et de l'emploi. C'est ainsi par exemple que, dans la *Passion selon saint Matthieu,* les mêmes chorals sont d'une harmonie de plus en plus tendue à mesure que le drame avance, et varient en accord avec le texte des différentes strophes, de manière à toujours s'accorder étroitement au sens des paroles de la strophe. Ce trait, du reste, n'est pas réservé au choral harmonisé et se retrouvera dans les innombrables chorals de Bach, quelle que soit leur forme.

Les harmonisations du choral sont fréquemment fondées sur les anciens modes de transition. Leur style syllabique, avec un accord par note, est commun, jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, aux réformés et aux catholiques. Elles sont toujours accompagnées instrumentalement, même lorsque la partie instrumentale n'est pas

écrite ; le chant *a cappella* est resté à peu près inconnu avant le xx^{e} siècle.

• Improvisation à l'orgue sur le thème du choral chanté par les fidèles

L'assemblée ou la maîtrise chante le cantique, l'organiste le prépare et improvise sur le thème entre les couplets : l'art d'improviser sur un thème de choral faisait partie, en effet, des études d'orgue. On s'y essayait d'abord au clavecin, selon un certain nombre de recettes qui deviendront progressivement les « formes » du choral d'orgue. Les chorals de Bach pour orgue sont ainsi pour la plupart des *Choralvorspiele* et, de l'aveu même de l'auteur, des modèles pour l'improvisation.

Il serait fastidieux d'énumérer les différentes recettes généralement usitées par les organistes lorsqu'ils développent un choral. Elles peuvent toutefois se ramener à deux types principaux : ou bien le choral est présenté d'un bout à l'autre, soit tel quel sur un fond d'ornementation à caractère descriptif ou symbolique, soit au moyen d'artifices de contrepoint tels que le canon, soit encore ornementé et agrémenté de variations décoratives ou expressives. Une forme particulière, mise à l'honneur par Pachelbel et souvent employée par Bach, porte le nom abusif de « choral figuré » : inspirée de l'ancien *ricercar*, chaque phrase du choral y donne lieu à une « section » comportant son prélude en contrepoint sur son propre motif, la présentation finale de la phrase étant mise en relief par un allongement rythmique en augmentation. L'autre grand principe du développement d'un choral n'est plus la présentation variée ou oruementée mais le développement d'une ou plusieurs phrases du choral, généralement sa phrase initiale ; ce développement peut revêtir les formes les plus diverses, et

notamment la forme fuguée, ce qu'on appelle parfois non moins abusivement « fantaisie sur choral ».

Le « choral varié » est issu de la nécessité de préluder et de jouer des interludes entre les strophes du choral. Ceux-ci consistent en une suite sur différents thèmes ou sur le même thème, ce qui donne la forme « thème et variations ». Les variations, ainsi que l'indique leur nom, ne sont évidemment pas faites pour être jouées à la suite, mais trouvent leur place entre les strophes du choral chanté. La réunion des interludes forme une *partita.*

• Utilisation extérieure du choral

Jusqu'à présent le choral n'a été traité que par rapport à lui-même. Mais il est bien souvent aussi employé soit comme élément de base d'une autre forme, soit comme élément allusif. Très souvent, il s'agit surtout d'une allusion au texte, le choral étant superposé à une forme préexistante, tel quel ou sous une forme ornée ou développée. Bien souvent aussi, le thème du choral est employé comme base de développement, étant ainsi assimilé à tout autre thème. C'est, par exemple, ce que fait Bach lorsqu'il écrit une cantate sur le texte d'un choral, comme *Wachet auf.* Souvent le choral intervient dans le premier et le dernier chœur, l'un en choral simple harmonisé, l'autre avec développement du thème. Enfin, en ce qui concerne les formes musicales en usage au temple, pendant longtemps la possibilité d'intercaler les chorals dans les différentes formes traitées a été admise, notamment dans les cantates et Passions, à titre de commentaire liturgique du texte poétique. En ce cas, l'intervention du choral est toujours justifiée par le texte : c'est ainsi, par exemple, que dans la *Passion selon saint Matthieu,* lorsque les Apôtres demandent au Christ : « Est-ce moi qui trahirai ? », intervient le

choral : « C'est moi qui suis un pécheur », formant en quelque sorte la réponse à la question posée.

Le choix des mélodies n'est pas indifférent mais est commandé par le sens du texte. Les chorals étant connus de l'assemblée, le compositeur sait en effet qu'à elle seule une mélodie est capable d'entraîner une association d'idées. C'est ainsi par exemple que, dans le premier chœur de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, les mots du chœur « Comme un agneau » appellent en commentaire le choral de l'Agnus Dei et non pas un autre.

Depuis le XIXe siècle, le choral proprement dit n'est plus forcément une mélodie traditionnelle. Pour César Franck et Honegger, par exemple, il représente un emprunt plus ou moins libre au style du choral.

• Développement du choral hors de l'Église luthérienne

En France, ainsi qu'on l'a vu, le psaume devient l'analogue du choral, sans en avoir pourtant la valeur liturgique. Contrairement à Luther, en effet, Calvin n'était pas partisan des cérémonies liturgiques, mais des réunions de prières. Le psaume n'a donc pas le développement formel et organistique du choral ; tout au plus est-il harmonisé en vue des réunions pieuses, principalement par Loys Bourgeois (à la fois mélodiste et harmonisateur), Goudimel, Le Jeune, etc. Ce genre particulier cessera d'évoluer après le XVIe siècle ; quelques essais faits au XVIIe siècle pour créer un répertoire de psaumes français catholiques dans le cadre de la Contre-Réforme n'auront qu'un succès relatif (Thomas Godeau).

En Angleterre, le cantique anglican s'inspire également du choral, sans en avoir la vitalité. On trouve de temps à autre des chorals intercalés dans des oratorios ou des Passions, mais ils ne donnent pas lieu au même développement que le choral allemand.

Enfin l'Église catholique traite son plain-chant, principalement le commun de la messe et des hymnes, à peu près de la même manière que le choral allemand. On rappelle que, depuis le XVI^e^ siècle, le plain-chant s'exécutait dans un mouvement ralenti avec des longues et des brèves et s'accompagnait d'un accord par note, ne craignant pas d'ailleurs de s'adjoindre des sensibles. Il était donc comme tel beaucoup plus proche du choral que ne l'est le plain-chant solesmien. Les organistes utilisaient les thèmes de plain-chant d'une manière analogue à celle dont les organistes allemands utilisaient le choral. Dans la messe, les vêpres et certaines autres cérémonies, l'orgue alternait avec le chœur à la cadence d'un verset sur deux et exécutait, lui aussi, prélude et intermèdes. D'après les instructions officielles, l'organiste du XVII^e^ siècle devait rappeler dans ses improvisations le texte du plain-chant au moins pour le Kyrie et le début du Gloria. Pour le texte du Magnificat et de l'Hymne des vêpres, il faisait souvent de même. C'est du reste la raison pour laquelle les termes de choral et de plain-chant sont si facilement rapprochés l'un de l'autre.

Cette rapide revue serait incomplète si l'on ne mentionnait pas le développement, encore mal étudié mais certainement très important, qu'eut le cantique maçonnique dans les réunions de loges du XVIII^e^ siècle. On est en présence de tout un répertoire dont l'analogie avec le choral est certaine. De nombreuses œuvres se sont inspirées, de façon souvent inavouée d'ailleurs, de ce rituel maçonnique.

• Le choral après Bach

Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le choral perd tout contact avec la musique extérieure. À partir du XIX^e siècle, en revanche, la musique s'intéresse à nouveau au choral, mais sur l'exemple des maîtres qui l'ont utilisé et non plus à partir de sa source liturgique. Si les chorals insérés à l'occasion par Schumann dans certains recueils de piano sont encore des thèmes traditionnels, on verra de plus en plus les musiciens fabriquer eux-mêmes leurs thèmes de choral (Honegger, chœur final du *Roi David*), sans prêter attention au texte que jusqu'alors celui-ci était censé représenter. D'autre part, l'emploi scolaire du choral provoque souvent une sorte de contresens dans l'esprit du musicien : tout chant, en effet, présenté en valeurs longues au milieu de valeurs plus brèves, ou même toute présentation de thème en augmentation deviennent abusivement un choral. C'est ainsi qu'on désigne souvent, sous le nom de choral figuré, *Pacific 231* d'Honegger, pour la seule raison que l'un des thèmes revient en augmentation dans la péroraison. Quant à la *Deuxième Symphonie*, pour cordes, de ce même maître, elle se termine, on le sait, non par un choral, mais par une « phrase en style de choral », étrangère au contexte, se superposant en augmentation à la péroraison du final : alors que l'ensemble, chromatique et dissonant, représente l'angoisse et le désespoir humains, le choral, diatonique et tonal, symbolise l'espérance.

On peut en dire autant des trois chorals de César Franck : ce ne sont pas des formes, mais des morceaux de structure différente, dans lesquels l'un des thèmes principaux seulement a le caractère d'un choral. L'allusion parodique au choral *Ein feste Burg* dans l'*Histoire du soldat* de Stravinski a sans doute une valeur caustique, comme celle de Debussy à ce même choral dans *En blanc et noir*.

Jacques CHAILLEY

Bibliographie

F. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, Kassel, 1965
J. Chailley, *Les Chorals pour orgue de J.-S. Bach*, A. Leduc, Paris, 1974
K. Geiringer, *Bach et sa famille. Sept générations de génies créateurs*, Buchet-Chastel, nouv. éd. 1980
H. G. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Merseburger, Berlin-Darmstadt, 1954
H. Mottu, *Le Choral de Luther et le psaume 46*, Centre protestant d'études, Genève, 2001
B. Olivier, *Choral varié pour orgue*, univ. de Rouen, 1986
A. Pirro, *L'Esthétique de J.-S. Bach*, Paris, 1907, rééd. Minkoff, Genève, 1973
C. Wolff dir., *Johann Sebastien Bach : Organ Chorales from the Newmeister Collection*, Yale Univ. Press, New Haven, 1985.

CHORALE

Introduction

Il est probable que dès l'origine des temps on ait chanté... Mais si, à partir de là, par analogies abusives, on projetait sur le passé l'image actuelle du chant choral, on se ferait les idées les plus fausses. Il faut donc tout d'abord retracer l'évolution de ce genre. On constate alors que, d'une part, la musique chorale ponctue les principaux temps et événements de la vie des hommes dont elle reflète craintes et espoirs et que, d'autre part, son caractère sacré et religieux, sans disparaître pour autant, s'estompe au profit d'une fonction artistique et spectaculaire.

E.U.

• Des origines à l'époque classique

Antiquité et civilisatious primitives

De ce que fut la musique de la préhistoire, on commence aujourd'hui à savoir beaucoup, grâce à des survivances dans les sociétés primitives et à leur recoupement avec des témoignages archéologiques : dessins rupestres, objets musicaux trouvés dans les fouilles, etc. On sait que, dans ces sociétés, la musique avait souvent un rôle magique et que les instruments, parmi lesquels de nombreuses percussions, y tenaient une place importante. Chaque ethnie possédait son répertoire traditionnel, souvent relié à des rites précis ou à des tabous impératifs. Dans ce répertoire, figuraient de nombreux chœurs, volontiers attachés à un moment déterminé de la

vie sociale : guerre, chasse, funérailles, etc. Dans un tel contexte, le répertoire se transmet par tradition orale, parfois même par initiation ésotérique. La musique n'est pas une œuvre d'art, mais une fonction sacrée. Elle ne s'écrit pas, ne se « répète » pas, ne se « dirige » pas : elle se vit comme un principe vital, comme un élément de communication avec les dieux, comme un exutoire d'expression, souvent lié au défoulement corporel de la danse, de l'incantation ou de la représentation sacrée. C'est en ce sens que l'on peut parler des « chœurs » dans les anciennes civilisations. Hommes et femmes y sont rarement mêlés : chacun des sexes a ses rites, donc son répertoire et on ne saurait les mélanger sans sacrilège. Longtemps, on a cru qu'une telle musique ne pouvait être que monodique : on sait aujourd'hui que la polyphonie est aussi ancienne que la musique elle-même ; mais, bien sûr, on ne saurait, sous ce vocable, entendre quelque chose d'analogue à un choral de Bach ; l'ethnomusicologie nous enseigne les formes propres à ce genre de musique, échelonnées du « tuilage » aux « bourdons » ou aux rudimentaires contrepoints du déchant. On en chercherait en vain les règles dans un traité d'harmonie classique.

Les grandes civilisations policées de l'Antiquité – dont celle de la Grèce est la plus prestigieuse, mais non point l'unique – sont au fond beaucoup moins loin qu'on ne le pensait de ces sources primitives. Les manifestations chorales de la Grèce antique, du moins jusqu'au siècle de Périclès, y jouaient un rôle sacré assez analogue : qu'il s'agisse des processions graves des panathénées, des drames liturgiques des mystères éleusiniens, des cortèges enivrés des orgies dionysiaques. Toutefois, deux éléments nouveaux durent sans doute, vers le v^{e} siècle, donner une dimension différente à la musique chorale : la tragédie et l'instauration des grands concours musicaux.

Le chœur des grandes tragédies de l'époque classique grecque marque en quelque sorte une transition. Il remplit encore une fonction religieuse, ses membres sont recrutés selon des critères sociaux et non uniquement artistiques. Même s'il représente un groupe de femmes – par exemple les Choéphores ou les Euménides –, il reste formé d'hommes en raison de sa signification rituelle. Le chœur classique comprenait douze à quinze choreutes pour la tragédie et vingt-quatre pour la comédie : il n'était pas seulement chantant, mais dansait et jouait comme un groupe d'acteurs. Mais, en même temps, il interprétait une œuvre écrite, s'était entraîné dans ce but, sollicitait les suffrages du public lors du concours qui devait couronner ou non le poète. Ainsi se préparait la voie vers la musique chorale considérée comme œuvre d'art. Mais le pas décisif était-il franchi ? On peut en douter, car les concours musicaux, forme sociale essentielle de cette conception, ne semblent jamais avoir couronné de collectivités ni de responsables d'exécution, mais seulement les auteurs et les interprètes individuels.

Moyen Âge

La pratique romaine, en musique comme ailleurs, n'ajoute rien à celle de la Grèce. Le christianisme remet bientôt tout en cause en plaçant l'office, et surtout l'office psalmodique, au centre des préoccupations. Dès le début, la détermination des rôles respectifs du soliste et du chœur, considéré comme l'ensemble des fidèles, constitue le problème majeur. D'abord, l'un et l'autre alternent (chant responsorial), puis, par alternance de groupes se relayant, le chant collectif tend à restreindre le rôle du soliste (chant antiphonique). En même temps, ce renforcement du chant collectif devient incompatible, vu l'élargissement du répertoire, avec la participation des fidèles eux-mêmes : ceux-ci pouvaient intervenir pour de brefs refrains, ils n'avaient pas l'éducation ou la pratique

suffisante pour chanter un office entier. Hors des monastères où l'entraînement était intensif, ce rôle fut progressivement dévolu, par délégation en quelque sorte, à des maîtrises d'enfants et d'hommes dûment préparés. Celles-ci, démantelées en France à la Révolution et partiellement reconstituées depuis, ont été et demeurent encore dans de nombreux cas les meilleurs et les plus efficaces centres de formation musicale, tant pour la création que pour l'exécution et l'animation musicale de la vie sociale.

En dehors des maîtrises, l'activité chorale, sporadique, continua longtemps à s'exercer sous la forme de chants populaires de caractère non artistique, liés à des coutumes ancestrales. C'est ainsi que le poète Hildegaire, racontant la vie de saint Faron (VII^e^ s.), décrit une ronde « que les femmes dansaient en frappant des mains tandis que le chant volait sur les lèvres de tous ».

L'apparition de la polyphonie, au IX^e^ siècle, devait, surtout à partir du XII^e^, transformer largement le rôle des maîtrises, en les incitant à s'adjoindre un répertoire élaboré à caractère de plus en plus artistique : d'abord exceptionnellement pour les offices les plus solennels, puis de manière de plus en plus étendue, englobant finalement même les festivités profanes avec leur répertoire de « chansons » et beaucoup plus tard de « cantates » de circonstance. De la sorte, le rôle du chœur devint double : d'une part, il continua d'assurer le déroulement normal de l'office usuel par le plain-chant régulier (celui-ci ne fut jamais « accompagné » par l'orgue ou d'autres instruments avant le XVI^e^ ou le XVII^e^ s., mais tout au plus parfois soutenu à l'unisson par des instruments à vent, tel le « serpent », qui devint au XIX^e^ s. l'ophicléide) ; d'autre part, pour les offices les plus solennels, il adjoignit au plain-chant usuel des morceaux de « musique figurée » polyphonique, où la participation instrumentale, fort variable, semble ne pas avoir été totalement

exclue, tout en restant généralement modeste et peu attestée avant le XVIIe siècle. La *Messe* de Guillaume de Machaut (XIVe s.), par exemple, ne paraît pas avoir été conçue pour chœur, mais pour quatre chanteurs solistes doublés d'instruments, soit pour les quatre voix, soit au minimum pour le ténor et le contraténor. Il n'est même pas exclu que ces deux parties soient restées uniquement instrumentales.

Le rôle du chœur dans le répertoire profane est lui aussi peu clair. Il semble bien avoir été assez exceptionnel : des conduits du XIIe siècle aux chansons polyphoniques du XVe et même du XVIe, il s'agit avant tout d'un répertoire de solistes, très souvent accompagnés par les instruments. Jusqu'au XVe siècle, la partie de ceux-ci est le plus souvent distincte (notation instrumentale ligaturée sans paroles) ; au XVIe, l'écriture vocale, avec paroles à toutes les parties, l'emporte, mais nous n'en savons pas moins par l'iconographie et les chroniques que le pur *a cappella* était rare.

De toute façon, la disposition habituelle des chorales actuelles (soprano et alto en voix de femmes, ténors et basses en voix d'hommes) est restée à peu près inconnue jusqu'au XVIIe siècle. Les maîtrises excluaient les voix de femmes et ne laissaient aux voix d'enfants qu'une seule partie, celle du « dessus » ; les autres, y compris l'« altus », étaient confiées à des hommes, dont ténor et haute-contre utilisaient beaucoup plus facilement qu'aujourd'hui les timbres et registres de fausset. La répartition était plus variable pour la musique profane. Un tableau anonyme du XVIe siècle italien conservé à Bourges montre une exécution vocale de quatuor *a capella* : trois femmes et un homme.

Presque toutes les grandes églises avaient leur maîtrise, qui était en même temps une école ; les plus renommées furent au XVe siècle

celles de la plaine picardo-flamande : Cambrai d'où sortit Dufay, Saint-Quentin qui forma Josquin des Prés, etc. Les princes faisaient de même : les rois de France, les ducs de Bourgogne, les cours italiennes, allemandes et anglaises étaient fiers de leur « chapelle ». À Rome, l'ancienne Schola Cantorum, que la tradition disait fondée par saint Grégoire, possédait le privilège envié d'assurer en plain-chant la musique de tous les offices célébrés par le pape. Lorsque celui-ci, au XIV^e^ siècle, se transporta en Avignon, une nouvelle chapelle s'y constitua et devint l'un des centres les plus brillants de la polyphonie. Au retour à Rome, en 1377, Schola Cantorum et Chapelle pontificale devinrent un chœur unique de 32 exécutants : il prit le nom de chapelle Sixtine lors de son installation, en 1480, dans une chapelle fondée par Sixte IV. Il reçut mission d'assurer tous Ies offices de la basilique Saint-Pierre ; Jules II à son tour fonda alors une maîtrise distincte, dite chapelle Giulia, afin d'avoir, comme tout prince digne de ce nom, sa chapelle personnelle. On sait que Palestrina en fut l'un des directeurs, et qu'il eut sans doute le mérite, en 1555, de dissuader le pape Marcel II de mettre à exécution son projet d'éIiminer des églises la « musique figurée ». Il lui fit comprendre que les vices de cette musique – dont le principal était de ne pas toujours s'accorder d'assez près au sens des paroles – étaient le fait des artistes en cause, non celui de l'art lui-même. Il sembIe bien, par contre, que la céIèbre audition miracle de la Messe dite *du pape Marcel* dans le contexte de cette affaire appartienne à la légende plus qu'à l'histoire.

• De l'époqne classiqne à nos jonrs

Époque classique

La grande nouveauté du début du XVII^e^ siècle fut incontestablement la généralisation de la basse continue, qui eut pour le répertoire des

maîtrises une conséquence importante : la disparition à peu près totale de tout chœur non accompagné, ou simplement doublé à l'unisson. Désormais tout « chant figuré » se dut d'être soutenu au moins par l'orgue, et le plus souvent par des instruments divers, dotés sur la partition d'une partie propre. Seules quelques rares maîtrises, parmi lesquelles la *cappella Sixtina*, conservaient l'usage du chant *a cappella*, qui leur dut sans doute ce nom. En outre, se généralisa l'usage de vêpres solennelles et de « saluts du Saint-Sacrement » en musique ; ce qui favorisa la création d'un riche répertoire de petits et grands motets – les premiers pour solistes seuls, les seconds pour soli, chœurs et orchestre. Aux motets latins de l'Église catholique répondirent, dans l'Église luthérienne, les cantates spirituelles, que devait illustrer le nom prestigieux de Jean-Sébastien Bach. Les messes devinrent parfois de véritables concerts avec soli, chœurs et orchestre, et les maîtrises eurent grand mal à ne pas se laisser envahir par le style de l'opéra qui devenait de plus en plus florissant.

L'opéra en effet, né en Italie vers la fin du XVI^e^ siècle, et qui en cent ans se répandit dans toute l'Europe, devait renouveler foncièrement le répertoire choral. Ne fût-ce qu'en favorisant la constitution de chœurs avec voix de femmes, ce que l'Église avait seulement toléré. Il en alla de même pour l'oratorio : on sait que Haendel, par exemple, faisait exécuter ses oratorios au théâtre, non au temple, afin d'éviter les tracasseries des pasteurs sur ce point.

Au cours du XVIII^e^ siècle, se constituèrent également des académies ou sociétés de concert, dont la plupart comprenaient une chorale : la plus célèbre fut le Concert spirituel de Paris, fondé en 1725. Ainsi naquit le chœur mixte professionnel.

XIX^e^ et XX^e^ siècles

Un tel chœur dut pourtant attendre le siècle suivant pour se constituer un répertoire propre en dehors du théâtre ou de l'oratorio. La Révolution française donna l'exemple en multipliant les fêtes civiques, souvent en plein air, dont les chœurs étaient l'un des éléments les plus importants. Puis se fondèrent, en Allemagne surtout, des sociétés chorales privées, mixtes ou non, à caractère de réunions amicales où le chant choral était un élément de détente et de divertissement, les *Liedertafeln*. Schubert écrivit à leur usage de nombreux chœurs avec piano. Dès 1820, l'auteur de *La Marseillaise*, Rouget de Lisle, fondait dans l'esprit du saint-simonisme la première « chorale populaire » d'ouvriers, exemple qui fut bientôt suivi et généralisé, surtout dans le nord de la France. Leur répertoire, en France du moins, demeura assez embryonnaire jusqu'au jour où s'organisèrent enfin les chorales scolaires sous l'impulsion entre autres de Gabriel Pierné, qui écrivit pour elles ses oratorios : *La Croisade des enfants* (1902) et *Les Enfants à Bethléem* (1907).

Parallèlement, la chorale de concert se développa, généralement liée aux orchestres qui les employaient. Elle s'adjoignit d'autant plus facilement la musique religieuse que celle-ci, depuis la *Missa solemnis* de Beethoven, tendait à être nettement séparée de l'office et de ses contraintes pour pouvoir plus librement traduire les textes sacrés avec toute l'ampleur qu'ils semblaient mériter. Les grandes œuvres chorales non seulement de Beethoven mais encore de Berlioz ou de Liszt ne s'expliquent guère que dans ce contexte, parallèlement aux cadres anciens de l'oratorio ou des rares grandes églises qui accueillaient des auditions monumentales comme celles de Bruckner. En même temps, le chœur, somptueusement parrainé par la beethovénienne « Neuvième », entrait de plain-pied dans le répertoire symphonique, où un Mahler lui attribuait une place imposante, tandis qu'à l'inverse la réforme wagnérienne minimisait

quelque peu son rôle dans l'opéra, où il régnait jadis à égalité avec le chant soliste et la danse de ballet.

Dans tout cela, il n'était guère question de chant *a cappella*. Par un biais curieux, celui-ci réapparut à la faveur de la remise en honneur de la polyphonie du XVI^e^ siècle, interprétée choralement à voix seules, alors qu'elle était – tout au moins pour le profane – faite de soli avec ou sans instruments. L'un des premiers initiateurs fut, vers 1850, un fils du maréchal Ney, Joseph, prince de la Moskowa. Puis vinrent, en France, Niedermeyer, Charles Bordes, Henry Expert ; en Allemagne, Karl Proske ; en Angleterre, où, dès le XVIII^e^, Pepusch avait tenté les premiers essais, Fellowes. Le scoutisme, vers 1930, fut lui aussi un promoteur puissant : Gustave Daumas, Marc de Ranse, Jacques Chailley animèrent l'Alauda, qui comprit jusqu'à cinq cents exécutants et que relaya, par la suite, le mouvement À cœur joie de César Geoffray.

Les chorales aujourd'hui sont légion. Celles de certaines villes (Valenciennes, Nantes, Lyon, etc.) ont acquis la célébrité. Les écoles et lycées, grâce à un corps de professeurs de musique auquel la réforme de Raymond Loucheur a donné depuis les années cinquante une qualité accrue, y participent activement, comme le faisaient, jusqu'à la désastreuse suppression de leurs enseignants, les écoles de la Ville de Paris. La maîtrise de l'O.R.T.F. a donné l'exemple d'une intelligente et trop rare utilisation du chant choral dans l'instruction générale laïque, comme continuent à le faire nombre de maîtrises religieuses (Rouen, Dijon, Angers, etc.). Un enseignement de la direction chorale fut fondé en 1947 au Conservatoire à Paris lorsque Jacques Chailley y fut nommé professeur d'ensemble vocal ; il ne fut malheureusement pas continué par ses successeurs. L'action bienfaisante de la pratique chorale dans l'éducation générale est attestée par certains pays

comme la Hongrie où le rôle d'éducateurs musicaux comme Zoltán Kodály a été déterminant. L'extension spectaculaire des chorales À cœur joie, poursuivie après César Geoffray par Marcel Corneloup, démontre amplement qu'une telle pratique répond à un besoin profond de la jeunesse, en France comme ailleurs. Elle trouve périodiquement dans les choralies de Vaison-la-Romaine son expression collective la plus impressionnante.

Professionnel ou amateur, le chant choral est de plus en plus à l'honneur. Il est permis d'y voir l'un des rares signes de réconfort que le musicien puisse déceler dans un horizon parfois assombri.

Jacques CHAILLEY

Bibliographie

J. CHAILLEY, *40 000 Ans de musique*, Plon, Paris, 1961 ; « Valeur éducative de la formation musicale », in *Rev. Éducation nat.*, mai 1967

C. GEOFFRAY, *César Geoffray par ses textes*, À cœur joie, Lyon, 1975

P. GUMPLOWICZ, *Les Travaux d'Orphée : 150 ans de vie musicale amateur en France*, Aubier, 1987

E. LEMAÎTRE dir., *Guide de la musique sacrée et chorale profane : l'âge baroque (1600-1750)*, Fayard, Paris, 1992

É. LESTRINGANT, *La Voix chorale, ou le Chant multiplié*, Van de Velde, Paris, 2004

J. MATTHESON, *Der volkommene Kapellmeister*, Hambourg, 1739, repr. Bärenreiter, Kassel, 1969

J. PIERLOT, *Le Chant : le libre geste vocal*, Denoël, 1983

F. RAUGEL, « Les Grandes Associations chorales », in N. Dufourcq, *La Musique des origines à nos jours*, Paris, 1946

J. SAMSON, *La Polyphonie sacrée en France*, Paris, 1953

D. F. TOVEY, *Concertos and Choral Works : Essays in Musical Analysis*, Oxford Univ. Press, New York, 1989.

F.-R. TRANCHEFORT, *Guide de la musique sacrée et chorale profane : de 1750 à nos jours*, Fayard, Paris, 1993

M. VEUTHEY, *La Chorale au cœur de l'assemblée*, éd. Saint-Augustin, Saint-Maurice, 1995

CHROMATISME

En musique, le terme « chromatisme » recouvre deux acceptions. La plus simple indique l'altération d'un demi-ton – vers le grave ou vers l'aigu – d'un degré diatonique ; dans ce cas, le chromatisme implique l'adoption d'une échelle de référence, l'échelle heptatonique naturelle, dernier stade du diatonisme. C'est sur cette échelle de sept sons diatonique qu'est fondée la musique dite tonale ; celle-ci hiérarchise l'échelle en privilégiant certains degrés sur d'autres : la tonique, la dominante – quinte supérieure à partir de la tonique – et la sous-dominante – quarte supérieure à partir de la tonique.

Dans sa seconde acception, celle à laquelle nous nous attacherons ici, le chromatisme désigne la division de l'octave en douze intervalles égaux (un demi-ton) ; une musique chromatique utilisera donc douze demi-tons ; comme il n'existe que sept noms de notes différentes alors qu'il faut en nommer douze, cinq de ces notes conservent leur nom, mais sont chacune pourvues d'un accident (dièse ou bémol).

Le chromatisme existe dès le diatonisme modal de la Renaissance, lorsque des compositeurs comme Carlo Gesualdo (vers 1561-1613) se mettent à user d'intervalles n'appartenant pas à l'échelle du mode initialement choisi. Mais il est important de préciser que ce chromatisme n'est que le résultat d'une rencontre harmonique chromatique au sein d'un contrepoint polyphonique linéaire. Le chromatisme proprement dit ne prendra en effet son véritable essor que lors de l'avènement du tempérament égal, qui

sera traité pour la première fois de manière systématique par Jean-Sébastien Bach dans le Livre I de son *Clavier bien tempéré*, publié en 1722.

L'évolution du chromatisme – qui s'insinuera peu à peu dans le système tonaI jusqu'à le faire éclater – passe à la fois par l'émancipation progressive de l'harmonie – qui va peu à peu se détacher de l'accord parfait de trois sons pour aboutir à ceux de six sons et plus – et par la métamorphose des règles de la modulation (passage d'une tonalité à une autre), toutes deux conquises durant le XVIIe siècle et théorisées par Jean-Philippe Rameau au XVIIIe (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722 ; *Nouveau Système de musique théorique*, 1726). Ces règles elles-mêmes ne cesseront d'être transgressées, afin d'atteindre les enchaînements modulatoires les plus éloignés (comme celui des degrés IIb-V).

Cette conquête, qui va aboutir à la victoire du chromatisme sur Ie diatonisme tonal, passe donc autant par la mobilité de plus en plus grande du champ modulatoire que par l'acceptation – par l'oreille, par l'intellect et par la sensibilité – des harmoniques de plus en plus éloignés d'une fondamentale (dans l'échelle des résonances naturelles). Ainsi CIaudio Monteverdi introduira-t-il l'usage de la septième de dominante et Rameau celui de la neuvième de dominante (neuvième harmonique). Au XIXe siècle apparaîtront les onzième et treizième harmoniques ; on citera l'accord célèbre du début du final de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven (1824), dans lequel tous les sons de la gamme diatonique sont superposés en un « total diatonique ».

L'étape qui fut cependant fatale à Ia tonalité eut lieu lorsque Ies modulations se firent si rapides et si complexes que l'on ne pouvait plus savoir avec précision dans quelle tonalité on se trouvait,

lorsque la cadence se trouva ainsi déstabilisée dans son rôle fonctionnel. Dans un tel cas de figure, on parle alors de *tonalité suspendue*. Ce processus existe déjà chez Schubert – le musicologue Harry Halbreich en a relevé un exemple dans le *Quatuor à cordes* D 887, composé en 1826 –, avant celui, célèbrissime, que l'on trouve en 1894 dans le troisième mouvement, Adagio, de la *Neuvième Symphonie* de Bruckner (1894). Et Liszt d'affirmer « qu'un accord peut succéder à n'importe quel autre » ! Après l'accord de *Tristan* (1865) viendront, à l'aube du xx^{e} siècle, le chromatisme de Mahler (exacerbé dans le premier mouvement, Adagio, de la *Dixième Symphonie*, 1910), la polyharmonie de Ferruccio Busoni et de Richard Strauss, la polymélodie de Claude Debussy, puis le recours aux modes, à la gamme pentatonique, à la gamme acoustique (tierce et sixte majeures, quarte augmentée, septième diminuée) et au triton, sur lequel Béla Bartók fondera son système des « axes harmoniques ». Il faut encore citer les études sur le total chromatique théorique de Paul von Janko (1856-1919).

Mais c'est à Arnold Schönberg qu'il reviendra de tirer pleinement les leçons du stade avancé dans lequel il trouva le langage musical. De fait, il sera le premier à faire un usage non tonal du total chromatique. Notons qu'il rejetait le vocable « atonalisme », lui préférant l'expression « composition avec douze sons ». Entre 1920 et 1923, il composera les *Cinq Pièces pour piano* (*Fünf Klavierstücke*), opus 23, première œuvre dans laquelle la technique dodécaphonique était introduite. Dans les *Variations pour orchestre*, opus 31, composées entre 1926 et 1928, il développera toutes les potentialités de la technique sérielle qu'il avait mise au point. Désormais, les douze demi-tons acquerraient l'égalité *absolue*.

Alain FÉRON

CINQ GROUPE DES

Cénacle musical qui, autour de Mili Balakirev, réunissait César Cui, Alexandre Borodine, Modest Moussorgski et Nicolaï Rimski-Korsakov. Il est connu sous deux étiquettes : en France, on l'appelle généralement le « groupe des Cinq » russe ; en Russie, le « puissant petit groupe ». La seconde appellation est due à Vladimir Stassov (1824-1906), éminent archéologue slavisant, conseiller littéraire et esthétique du cénacle au sein duquel il joua un rôle en tous points comparable à celui de Cocteau auprès du « groupe des Six » français. Son origine est la suivante : en 1866, dans un article consacré à la jeune école musicale russe nationaliste, à l'occasion de la première représentation, à Prague, de *Rousslan et Ludmilla* de Glinka, Stassov avait mentionné le « puissant petit groupe d'avenir » constitué par Balakirev et ses compagnons d'armes. Reprise d'abord par certains critiques musicaux sur le mode ironique, l'expression ne tarda pas à devenir populaire en Russie.

L'étiquette de « Cinq » n'est pas exacte, car, si le cénacle de Balakirev se composait de cinq membres principaux, il en compta, en réalité, toujours plus ou moins de cinq. Ainsi, jusqu'en 1856, le « cercle » se limita à deux adhérents — Balakirev et Cui ; Moussorgski est venu se joindre à eux en 1856 ; Rimski-Korsakov en 1860 ; Borodine en 1862. En 1866, on enregistra d'autres adhésions comme celles de Lodygenski, Goussakovski et Stcherbatchov (qui n'ont laissé aucun nom dans l'histoire de la musique russe) ; puis, vers 1870, celle d'Anatole Liadov. De la sorte, le « puissant petit groupe » ne compta réellement cinq

membres qu'entre 1862 et 1866 — et il serait faux de limiter son activité à cette seule période.

En outre, l'appellation de « Cinq » crée une fausse idée de contemporanéité : Moussorgski est mort en 1881, alors que Rimski-Korsakov n'en était pratiquement qu'à ses débuts, ayant composé trois opéras (auxquels douze autres allaient succéder) ; Balakirev est mort en 1910, Cui en 1918, Borodine en 1887 et Rimski-Korsakov en 1908.

Certes, malgré leur différence d'âge (en 1862, alors que Cui avait vingt-sept ans, Moussorgski en avait vingt-trois et Rimski-Korsakov dix-huit), les jeunes gens étaient unis par les liens d'une amitié profonde, par des goûts, des idéaux et des objectifs communs ; mais chacun envisageait ces objectifs à sa propre manière et pensait pouvoir les atteindre par des voies différentes. D'ailleurs, quoi de plus « passe-partout », de moins précis que le « manifeste » qu'ils élaborèrent d'un commun accord et que César Cui fut chargé de rédiger :

1. La nouvelle école souhaite que la musique dramatique ait une valeur propre de musique pure, indépendamment du texte. Un des traits caractéristiques de cette école est de s'insurger contre la vulgarité et la banalité.

2. La musique vocale au théâtre doit être en parfait accord avec le texte chanté.

3. Les formes de la musique lyrique ne dépendent nullement des moules traditionnels fixés par la routine ; elles doivent naître librement et spontanément de la situation dramatique et des exigences particulières du texte.

4. Il importe de traduire musicalement, avec un maximum de relief, le caractère et le type de chacun des personnages d'une action ; de s'interdire le moindre anachronisme dans les œuvres qui ont un caractère historique ; de restituer fidèlement la couleur locale.

À dire vrai, ce manifeste ne diffère guère de la profession de foi de tous les grands compositeurs lyriques. Monteverdi, Mozart, Gluck, Weber, Wagner, Debussy auraient pu y apposer leur signature ! Ce qui compte donc, ce n'est pas l'activité globale d'un théorique groupe des Cinq, mais la personnalité de chacun de ses membres, et le désir pour quatre d'entre eux (à l'exception de Cui) de « faire russe », de se rallier aux préceptes de Glinka, considéré par eux comme un modèle parfait.

Michel-Rostislav HOFMANN

CISTRE

---

lnstrument à cordes pincées, muni d'un manche, relié à une caisse de résonance à fond plat et à une table piriforme ; les cordes se fixent sur la caisse. Il est connu au début du Moyen Âge. Dès le XV^e^ siècle, il comprend quatre doubles cordes en France, de six à dix en Italie ; ces cordes sont pincées ou griffées avec un bec de plume. Le cistre a été très en faveur du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, surtout en Angleterre (*english guitar*). Il existe des cistres théorbés, qui possèdent des cordes supplémentaires. (Ne pas confondre *cistre* avec *sistre*, ni avec *zistre* : guitare allemande à sept cordes, du XIX^e^ s.)

Pierre-Paul LACAS

CITATION

La pratique de la citation a de tout temps existé en musique. Elle apparaît même comme une des composantes les plus importantes de l'écriture musicale, comme en témoigne la variété des termes techniques qui désignent et recouvrent cette pratique : arrangement, coloration, contrafacture, fragments, paraphrase, parodie, pastiche, pot-pourri, transcription, variations sur un thème... En musique, l'emprunt semble donc aller de soi et concerne aussi bien des thèmes, des formules, des figures, des manières, des styles. Tout texte musical est en effet en relation plus ou moins étroite ou plus ou moins éloignée avec d'autres énoncés musicaux, antérieurs ou contemporains, rappelant ce que Roland Barthes énonçait dans le domaine littéraire : « Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (cf. THÉORIE DU TEXTE). De fait, toute création artistique est assurée par une dynamique entre l'absorption (la tradition) et la transformation (la novation) mises en œuvre par chaque créateur. Et, si toute écriture s'avère être une réécriture, la citation est assurément au sein même de la musique.

Cette pratique de la citation, assumée depuis des siècles par les compositeurs, relève autant du savoir-faire musical que des mécanismes, volontaires ou non, de la réminiscence, issus de la mémoire musicale propre à chaque créateur. Les procédures citationnelles sont, quant à elles, aussi nombreuses que diverses et ont donné lieu, à un premier niveau, à la philologie musicale, qui consiste à rechercher des séquences identiques ou quasi identiques d'une œuvre à l'autre. C'est ainsi que la *Quatrième Symphonie*, en *ré* majeur, K 19, de Wolfgang Amadeus Mozart est une imitation de

l'*Ouverture n° 1*, op. 3, de Jean-Chrétien Bach, ou encore que le thème de l'andante sostenuto de la *Sonate pour violon et piano* en *ut* majeur, K 296, du même Mozart est emprunté au thème de l'ariette *Dolci Aurette* du même Jean-Chrétien.

Plus intéressants sont les autres cas, ceux qui entraînent une véritable réflexion sur l'acte, le faire ou le pensé musical dans ses résonances avec l'écriture, le signifié et les choix esthétiques du compositeur. Par exemple, la citation a, chez Georg Friedrich Haendel, une fonction d'engendrement du discours alors qu'elle est, chez Jean-Sébastien Bach, soit la finalité de la composition – d'ailleurs annoncée dans le titre : concerto italien, *Variations Goldberg*, ouverture à la française... – soit une intention parodique, dans ses œuvres religieuses, notamment.

Et il y a les concertos-pastiches de Mozart, les citations imaginaires chez Igor Stravinski ou Béla Bartók, les citations populaires sublimées chez Gustav Mahler (valses, marches militaires, chansons de rues, musiques foraines), les « tombeaux » et hommages divers (de Henry Purcell à Maurice Ravel, Manuel de Falla, André Boucourechliev, Franco Donatoni...).

La citation musicale, si elle a toujours été pratiquée, a cependant pris, dans les années 1960, un tournant : elle est devenue l'objet même de certaines compositions, acquérant ainsi une portée métalinguistique. L'art de citer s'avère alors aussi important que la citation elle-même, d'autant que ce qui a changé entre la pratique de Haendel et celle de Luciano Berio, par exemple, c'est le fait que le compositeur revendique désormais cette intertextualité comme l'effet d'une volonté faisant partie intégrante de sa réflexion sur l'écriture et le langage musical, contrairement aux siècles précédents où la citation allait de soi, ainsi d'ailleurs que

l'anonymat dans lequel on laissait alors les auteurs cités. La citation a donc pris la forme d'hommages, d'intertextualité objective, d'allusions signifiantes. Variée, transformée, manipulée, identifiable ou sous-jacente au discours compositionnel, elle a changé radicalement de statut. Citons, parmi les créateurs les plus importants se rattachant aux diverses pratiques en la matière : Bernd Alois Zimmermann et son esthétique pluraliste (*Présence*, « ballet blanc » pour trio avec piano, 1961 ; *Musique pour les soupers du roi Ubu*, « ballet noir » pour orchestre, 1966 ; *Requiem für einen jungen Dichter*, pour récitant, soprano, baryton, trois chœurs, bande magnétique, orchestre, combo de jazz et orgue, 1967-1969) ; Luciano Berio et ses techniques de commentaires jouant avec la mémoire et ses « catalogues de références », ce qu'il appelle aussi ses « documentaires sur un objet trouvé » (*Laborintus II*, pour voix, orchestre de chambre et bande magnétique, 1965 ; *Cela veut dire que*, 1969 ; *Sinfonia*, pour huit voix solo, chœur et orchestre, dont un mouvement est construit sur des fragments d'œuvres de Mahler, Ravel, Richard Strauss, 1968) ; Mauricio Kagel et sa distanciation parodique de travestissement (*Ludwig van*, 1969 ; *Aus Deutschland*, 1981 ; *Sankt-Bach-Passion*, 1985) ; Karlheinz Stockhausen et ses techniques métamusicales d'intermodulation (*Hymnen*, 1967 ; *Licht*, cycle de sept opéras commencé en 1977 et devant totaliser, une fois terminé, quelque 25 heures de musique) ; Franco Donatoni qui se veut un « élaborateur » anonyme et subjectif et qui a ainsi renoncé à inventer la matière de ses œuvres (*Etwas ruhiger im Ausdruck*, pour cinq instruments, 1967 ; *Voci*, pour grand orchestre, 1972-1973 ; *Tema*, 1981).

Sont à mettre à part les compositeurs se rattachant au courant postmoderne, dont l'objectif est de ressusciter le passé. Faisant appel au langage tonal, leur démarche les rapproche de la sensibilité esthétique de Johann Joachim Winckelmann et de Georg Wilhelm

Friedrich Hegel, qui, excluant la création du présent, préféraient juger l'œuvre d'art d'après les critères des chefs-d'œuvre appartenant à un âge d'or révolu. Citons, parmi les plus connus de ces compositeurs, Alfred Schnittke, John Adams et Arvo Pärt.

Alain FÉRON

CITHARE

---

lnstrument à cordes pincées, du genre lyre, particulièrement apprécié des Grecs de l'Antiquité. Les cordes (de 5 à 11) sont de longueur égale et vibrent à vide sur une caisse de résonance plate et oblongue. Le terme désigne, en outre, un grand nombre d'instruments à cordes frappées ou pincées, dépourvus de manche, à corps unique et qui diffèrent du type grec primitif (ainsi, la caisse est trapézoïdale en Europe centrale). Une cithare est issue du psaltérion au XVIIe siècle : elle possède des cordes dégressives d'accompagnement (une quarantaine) accordées de quartes en quintes, situées à côté de 5 cordes mélodiques (*ut, sol, rê, lá, lá*) tendues sur une touche à sillets. L'épinette des Vosges est une espèce de cithare, déjà connue au Moyen Âge.

Pierre-Paul LACAS

CITHARE D'AMATEUR

La cithare d'amateur (appelée en anglais *autoharp*, en allemand *Akkordzither* ou *Volkszither*) est un instrument à cordes de la famille de la cithare fréquemment utilisé pour l'accompagnement de la musique folk et de la country and western. Le musicien peut poser l'instrument sur une table, ou sur ses genoux lorsqu'il est assis et le faire alors reposer sur son épaule gauche. L'instrumentiste gratte les cordes avec une tige dure en feutre ou en plastique qu'il tient dans la main droite ou plus rarement avec le pouce de la main droite, pendant que la main gauche actionne des barres commandées par des boutons qui étouffent toutes les cordes sauf celles de l'accord sélectionné. Les cithares d'amateur peuvent s'accorder diatoniquement ou chromatiquement et le nombre de barres d'accord varie de trois à vingt-sept, les modèles à quinze et à vingt et un accords étant les plus répandus. Cet instrument est utilisé pour enseigner l'harmonie simple.

L'Akkordzither a été inventé par Karl August Gütter, de Markneukirchen, en Allemagne. En 1882, un brevet américain pour la cithare d'amateur (une version modifiée de l'*Akkordzither*) a été accordé à Charles F. Zimmerman, un émigré allemand. Son brevet a ensuite été repris par Alfred Dolge (1848-1922), facteur new-yorkais d'équipement pour piano. Dolge a distribué l'instrument d'un bout à l'autre des États-Unis grâce à un système de porte-à-porte et de vente par correspondance. Toutefois, l'instrument que les musiciens connaissent sous l'appellation d'*autoharp* (et distribué par Dolge) est identique à l'*Akkordzither* original de Gütter ; la cithare d'amateur brevetée par Zimmerman n'a jamais été utilisée

par des musiciens (peut-être n'a-t-elle même jamais été fabriquée) ; les deux instruments ne sont pas vraiment identiques.

Dans les années 1920, Ernest « Pop » Stoneman a mis au point un style folk appalachien pour pincer et gratter les cordes et a commencé à faire des enregistrements. L'instrument doit aussi sa popularité à Maybelle Carter.

Les Japonais ont fabriqué une cithare d'amateur fondée sur le *nichigenkin* ; il s'agit d'une sorte de *koto* à deux cordes qu'ils ont baptisée *taisho-goto* en référence à l'ère de Taisho (1912-1926) où elle a été inventée. Cet instrument continue à attirer des amateurs au Japon, ainsi qu'à Hawaii, en Argentine et en Inde.

E.U.

CLAIRON

Instrument à vent, en cuivre, à embouchure, sans pistons (donc naturel), utilisé principalement dans les fanfares militaires. Les sons sont produits par la vibration des lèvres contre une embouchure en forme de bassin. Le tube est d'une longueur théorique de 1,475 mètre (clairon en *si* bémol) et de 1,314 mètre (clairon en *ut*).

Comme instrument militaire utilisé pour les sonneries, il apparaît au milieu du XVIII^{e} siècle, durant la guerre de Sept Ans (1756-1763), époque à laquelle les bataillons de *Jäger* (infanterie légère) de l'armée du Hanovre adoptent le cor semi-circulaire en cuivre avec une perce très évasée, utilisé par Ie *Flügelmeister* („maître de la chasse à courre"). L'infanterie légère anglaise ne tarde pas à adopter cet instrument : le *Flügelhorn* allemand y prend le nom de *bugle horn* (emprunté au vieux français, lui-même dérivé du latin *buculus*, « jeune bœuf »). Ce clairon semi-circulaire ancien était en *ut* ou en *ré*, souvent abaissé à *si* grâce à un « ton » (morceau de tuyau amovible) de rechange en boucle. À partir de 1800 environ, il prend la forme d'une trompette avec une seule boucle ; le modèle britannique à deux boucles et pavillon étroit a été officialisé en 1858.

Les sonneries de clairon comportent seulement les harmoniques naturels 2 à 6 (sons produits par la mise en vibration totale ou partielle de Ia colonne d'air), notés do_3-sol_3-do_4-mi_4-sol_4 (do_3 = *do* médian), mais qui sonnent un ton plus bas. Les sonneries sont groupées en sonneries propres à un régiment, sonneries de combat et sonneries ponctuant la journée.

La popularité du clairon à la fin du XVIIIe siècle se reflète à la fois dans la publication de nombreuses marches avec clairon destinées aux orchestres militaires ainsi que dans l'introduction de cet instrument dans certaines œuvres « classiques ». En 1810, le Britannique Joseph Halliday a fait breveter le bugle à clefs, ou Royal Kent Bugle, muni de six clefs en cuivre (cinq fermées, une ouverte) installées sur une boucle de l'instrument pour lui permettre de jouer la gamme diatonique complète (sept notes). Il est devenu un instrument soliste important dans les musiques militaires jusqu'à son remplacement par le cornet à pistons. En France, il a inspiré l'ophicléide, sa version grave.

Des pistons ont été installés sur le même clairon à une boucle au cours des années 1820, le nouvel instrument conservant l'ancien nom de Flügelhorn ou bugle. Il est en si bémol et reste le principal instrument aigu de la famille des cuivres dans les musiques militaires et les fanfares européennes. On utilise parfois en même temps que lui des variantes soprano et alto en *mi* bémol. Les instruments modernes ont une perce beaucoup plus étroite que les anciens.

Le bugle à pistons a également donné naissance à des instruments apparentés dans les tessitures de ténor, de baryton et de basse. Leur nom varie d'un pays à l'autre et s'applique souvent à plusieurs instruments différents : baryton, euphonium, saxhorns (dont certains s'appellent également Flügelhorn)...

Le clairon est également l'un des timbres de la clarinette.

À l'orgue, le clairon sonne en quatre pieds (parfois en deux pieds) et appartient à la famille des jeux d'anches du genre trompette ; il sonne aussi bien aux claviers manuels qu'à la pédale.

Il entre dans la composition du grand jeu de l'orgue français ancien, associé aux trompettes de huit pieds et aux bombardes de seize pieds. À la pédale, on peut lui confier des solos où il intervient au ténor (à la taille).

E.U.

CLAQUETTES ET CLIQUETTES

Claquettes et cliquettes sont des instruments de musique composés de morceaux de bois, d'os, de métal ou d'autres matériaux sonores, soit tenus dans les deux mains (cIaquettes), soit fixés ensemble et tenus dans une main (cliquettes), parfois avec une poignée, et frappés l'un contre l'autre. On joue des claquettes et des cliquettes dans le monde entier depuis les temps anciens ; elles ont souvent une fonction rituelle, d'avertissement ou de signalisation, plutôt qu'une fonction musicale.

La taille, la forme, le nombre et la disposition des objets qui se frappent varient énormément. Les différentes variétés comprennent les cuillères, Ies os, Ies castagnettes et Ies petites cymbales manuelles accordées (« cymbales antiques »). Les crotales grecs puis romains étaient des crécelles de danseurs ou des cymbales à doigts ressemblant aux castagnettes. Les *scabella* romains, dérivés de leurs homoIogues grecs *kroupezai* ou *kroupala*, étaient des sandales en bois utilisées pour battre la mesure.

E.U.

CLARINE

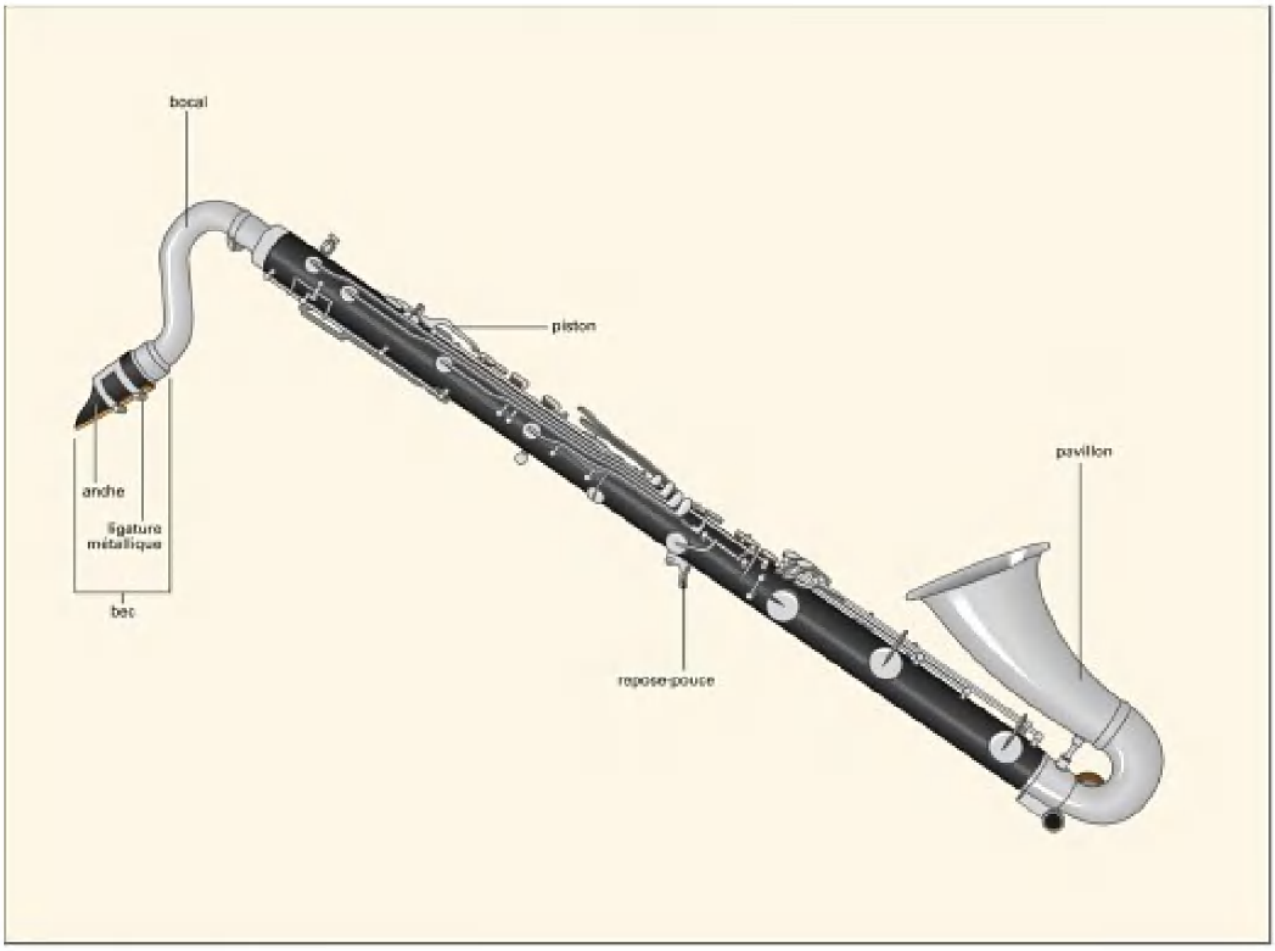
Instrument de percussion, idiophone, de la famille des cloches. Ces clochettes de fer ou de bronze, suspendues au cou des chèvres, des vaches ou des moutons, ont une origine populaire. On se sert de jeu de clarines de tailles progressives (cencerros). Richard Strauss y recourt dans la *Symphonie alpestre*.

Terme à ne pas confondre avec le *clarino*, instrument à vent de l'époque baroque : c'est une trompette aiguë, de cuivre, à embouchure, à tube court et droit percé de sept trous. Ce fut aussi, en Italie (XVIII^{e} s.), le nom de la clarinette.

Pierre-Paul LACAS

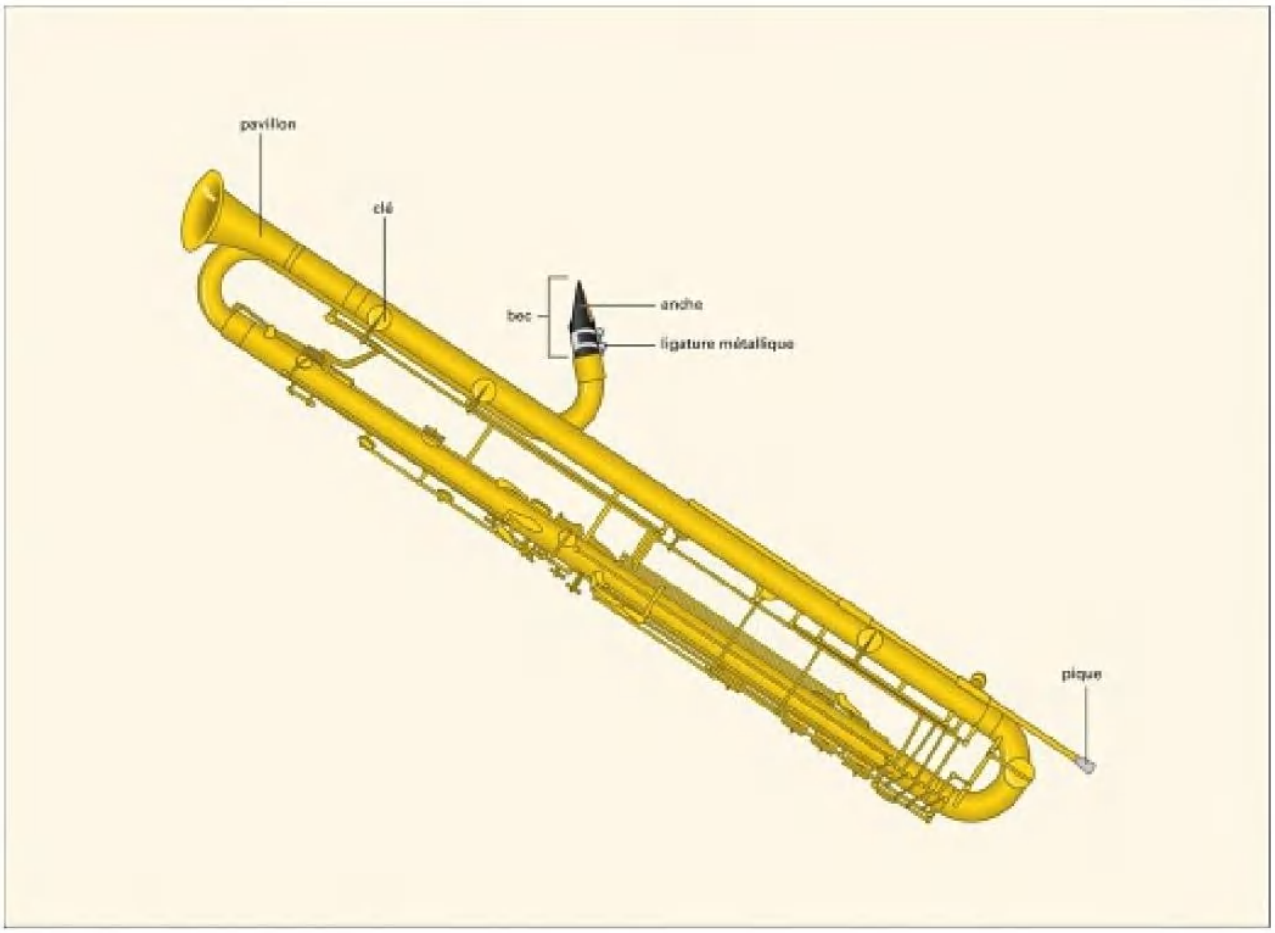
CLARINETTE

La clarinette est un instrument à vent et à anche vibrante simple de la famille des bois. Cette dernière dénomination ne se réfère en rien au matériau, puisque la flûte et le saxophone, en métal, font également partie des bois : les instruments de cette famille ont en commun la particularité de posséder un tube résonateur muni de trous latéraux que l'instrumentiste peut boucher, soit directement avec les doigts, soit par l'action mécanique de clefs et de tampons disposés à cet effet. L'ouverture ou la fermeture des trous permet de changer la hauteur de la note produite.

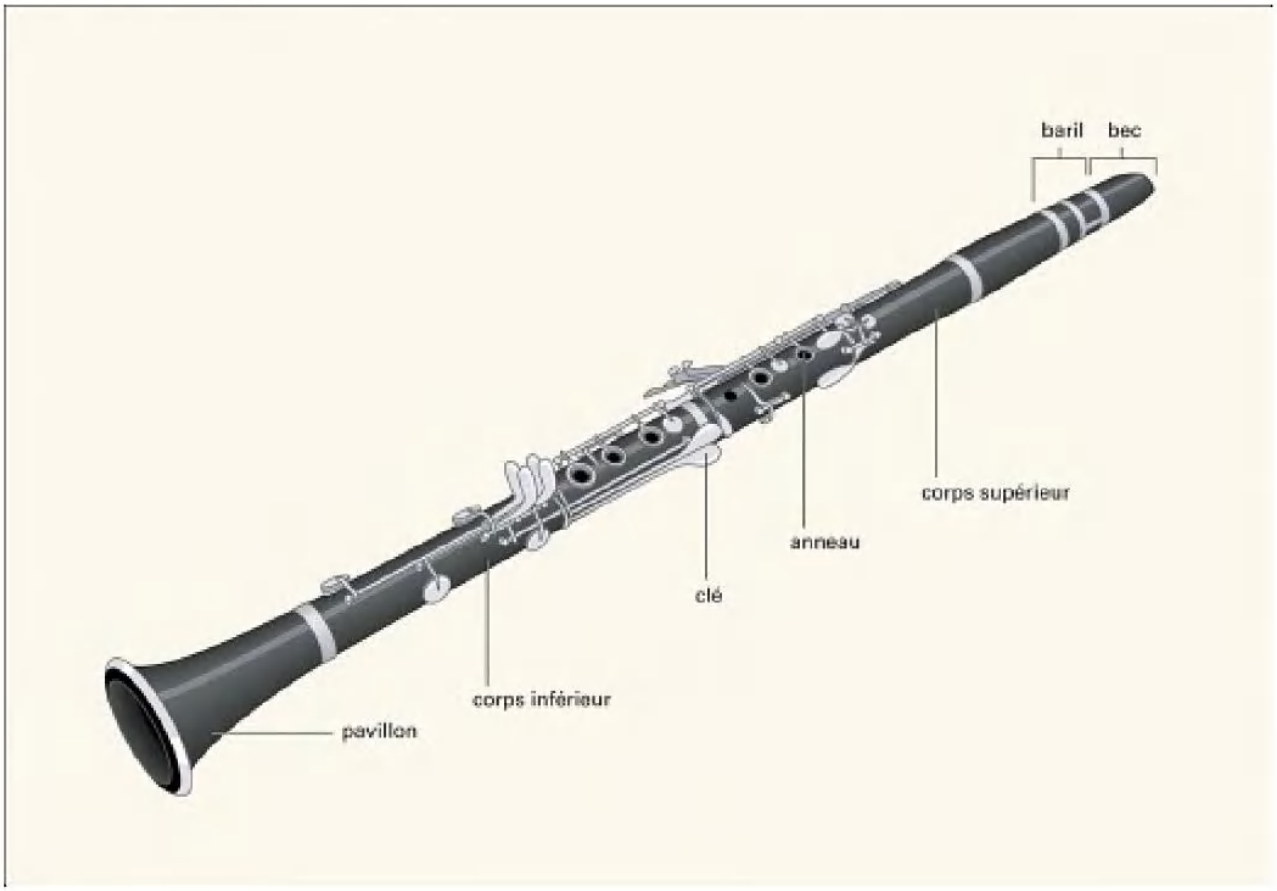


Clarinette basse.

Copyrighted material

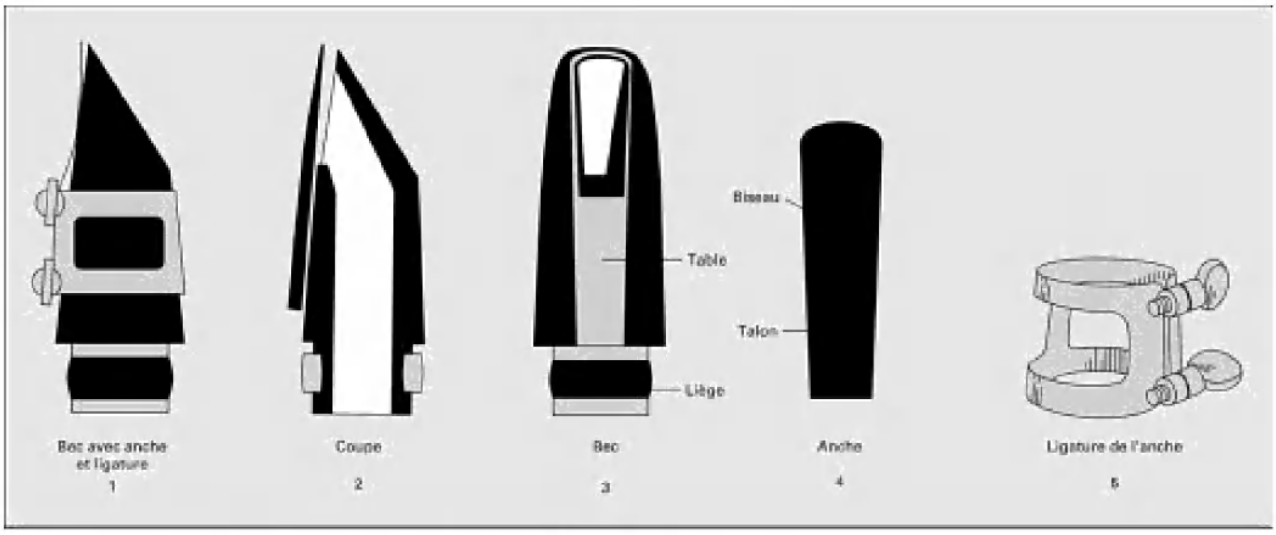


Clarinette contrebasse.



Clarinette.

Copyrighted material



Clarinettes : embouts. *Embouts de clarinettes.*

La forme interne – dite perce – du tuyau sonore de la clarinette est cylindrique, contrairement à des instruments comme le hautbois ou le saxophone, dont la perce est conique. La clarinette est constituée de cinq parties : le bec – souvent en ébonite, parfois en cristal –, le baril (ou barillet), le corps supérieur, qui supporte le mécanisme dévolu à la main gauche (15 trous, 9 clefs, 3 anneaux), le corps inférieur, pour la main droite (9 trous, 8 clefs et 3 anneaux), enfin le pavillon. Un système complexe de clefs et d'anneaux actionnés par la pression des doigts permet d'ouvrir et de fermer les trous latéraux qui ne sont pas directement accessibles parce que trop éloignés des doigts.

La clarinette en *si* bémol est un instrument transpositeur qui s'écrit en clef de *sol* ; son étendue est de trois octaves et une quinte et elle comporte quatre registres : le chalumeau, le médium, le clairon et l'aigu.

• Histoire

La clarinette dérive d'un instrument à anche simple appelé chalumeau, dont l'existence est attestée dès le Moyen Âge et qui est très usité durant la Renaissance. Décrit par Marin Mersenne dans

Copyrighted material

son *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636), il se compose d'un tuyau cylindrique en roseau ou en buis et d'une anche battante, en roseau. Le chalumeau ne pouvait produire que des sons fondamentaux. Au début du XVIIIe siècle, l'Allemand Johann Christoph Denner (1655-1707), facteur établi à Nuremberg, lui ajoute deux clefs et remplace le tube qui renferme l'anche par un bec monté sur un tuyau : le contact direct des lèvres sur l'anche permet de produire des sons harmoniques et ainsi de combler les trous de l'échelle sonore. En 1754, un des fils de Johann Christoph Denner, Johann David Denner (1691-1764), ajoute une troisième clef, allonge le tube et dote l'instrument d'un pavillon qui le fait ressembler à un clarino (petite trompette) : le nom de clarinette, qui apparaît au XVIIIe siècle, en dérive.

En 1815, le facteur d'origine russe Ivan Müller vient présenter à Paris un nouveau modèle : dotée d'un ingénieux système de treize clefs, la clarinette de Müller permet pour la première fois de boucher certains trous qui étaient jusque-là inaccessibles aux doigts de l'instrumentiste. En 1844, le compositeur et facteur allemand Theobald Boehm conçoit un ingénieux système d'anneaux mobiles permettant d'actionner de nouvelles clefs : cette clarinette d'un genre nouveau procure une grande homogénéité dans le passage des registres et permet de jouer avec aisance des passages chromatiques. Boehm est l'inventeur de la clarinette moderne, qui n'a subi presque aucune modification depuis le milieu du XIXe siècle.

• Styles musicaux

Par son étendue et ses potentialités en matière de virtuosité, la clarinette s'est rapidement affirmée comme un instrument soliste privilégié. Depuis Antonio Vivaldi et Jean-Philippe Rameau, tous les compositeurs l'ont incluse dans leur répertoire. Dans son *Grand*

Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes (1843), Hector Berlioz évoque ainsi la clarinette : « La clarinette est peu propre à l'*idylle*, c'est un instrument *épique* comme les cors, les trompettes, et les trombones. Sa voix est celle de l'héroïque amour [...] C'est celui de tous les instruments à vent, qui peut le mieux faire naître, enfler, diminuer et perdre le son. De là la faculté précieuse de produire le *lointain*, l'écho de *l'écho*, le son *crépusculaire*. »

Il semble que ce soit Johann Stamitz (1717-1757) qui, en 1754, compose le premier concerto pour clarinette. Mais c'est au XIX^e^ siècle, une fois la facture bien établie et les problèmes de fiabilité résolus, que la clarinette devient l'instrument élu des compositeurs romantiques, comme Carl Maria von Weber, Johannes Brahms ou Hector Berlioz, qui vont jouer sur la particularité de son timbre. Présente dans l'orchestre, en soliste ou associée à d'autres instruments, elle tient également nne place importante dans la musique de chambre.

Il ne faut évidemment pas oublier le rôle majeur que la clarinette tient dans le jazz, avec des solistes de la stature de Sidney Bechet, Johnny Dodds, Jimmie Noone, Barney Bigard, AIbert NicholAs, Benny Goodman – qui s'est illustré avec le même bonheur dans le classique –, Artie Shaw, Pee Wee Russell, Buddy DeFranco, John LaPorta, Eric Dolphy, Anthony Braxton...

• Œuvres majeures

Antonio Vivaldi a recouru à la clarinette probablement dès 1716, dans l'oratorio *Juditha triumphans*, et est l'auteur de nombreux concertos pour plusieurs instruments, parmi lesquels la clarinette (RV 556, RV 559, RV 560). Jean-Philippe Rameau l'utilise dans la

tragédie en musique *Zoroastre* (1749) et la « pastorale héroïque » *Acante et Céphise* (1751). Le *Concerto pour clarinette et orchestre* K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart, composé en 1791, quelques mois avant la mort du compositeur, est un des sommets du répertoire de l'instrument. Carl Maria von Weber lui donne un rôle de premier plan avec ses deux concertos de 1811 (en *fa* mineur, J 114, en *mi* bémol majeur, J 118) ainsi que dans l'ouverture de son « opéra romantique » *Le Freischütz* (1821), en lui confiant des parties d'une audace inouïe. Hector Berlioz, dont la connaissance et la maîtrise de toutes les ressources des instruments est incomparable, compose pour la clarinette des pages fulgurantes, dont la plus marquante est la fin de la « Marche au supplice » de la *Symphonie fantastique* (1830), où l'instrument est placé totalement à découvert entre deux tutti cataclysmiques : le compositeur était sûr de l'effet de surprise qu'il produirait chez les auditeurs.

En musique de chambre, la clarinette est présente dans des formations très variées : en duo, comme dans la *Fantasiestücke*, pour clarinette et piano, de Robert Schumann (1849), les *Quatre Pièces pour clarinette et piano*, opus 5, d'Alban Berg (1913), le *Duo concertante*, pour clarinette et violoncelle, de Magnus Lindberg (1992) ; en trio, comme dans les deux *Concertstück* pour clarinette, cor de basset et piano, opus 113 et opus 114, de Felix Mendelssohn (1832, 1833), *Contrasts*, pour violon, clarinette et piano, de Béla Bartók (1939), ou *En Trio*, pour clarinette, violon et piano, de Gilbert Amy (1985) ; dans des formations plus étendues, comme le *Divertissement*, pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano, opus 6, d'Albert Roussel (1906).

La *Sequenza IXa*, pour clarinette seule, de Luciano Berio (1980), représente un type très particulier de recherche puisque, sous la mélodie qui est immédiatement perçue se développe un discours

essentiellement polyphonique, créé par la rapidité de transition entre les différents motifs et leur interaction.

• Modes de jeu

La clarinette est, après la flûte, l'instrument le plus agile du groupe des bois. Les gammes diatoniques, chromatiques, les arpèges, les trilles et toutes sortes de traits rapides s'effectuent avec une aisance remarquable sur toute l'étendue de l'instrument.

Juliette GARRIGUES

CLASSIQUE MUSIQUE DITE

L'expression « musique classique » recouvre, selon les cas, des réalités fort diverses. La musique « classique » peut s'opposer à la musique dite populaire, légère ou de variété, et comprend alors toute la musique savante (ou sérieuse) européenne, des prédécesseurs de Pérotin aux successeurs de Pierre Boulez. On peut distinguer dans ce contexte de musique « sérieuse », la musique classique et la musique moderne ou contemporaine, et faire commencer celle-ci avec Debussy par exemple, ou encore avec la génération qui eut vingt ans en 1945. Mais on appelle « classique contemporain » une personnalité ou une œuvre dont la situation et le rang ne sont plus contestés par les spécialistes, ni même parfois par le grand public, et qui ont pris valeur d'exemple : ainsi aujourd'hui Pierre Boulez (né en 1925) et son *Marteau sans maître* (1955). Dans le même ordre d'idées ou presque, on considère Schubert comme le représentant « classique » du lied allemand, Liszt comme celui du poème symphonique : ils furent les premiers à donner de ces genres respectifs et dans un contexte historique et esthétique précis une expression convaincante et durable. L'objet classique est en effet nécessairement convaincant, exemplaire et durable. Mais Schubert et Liszt relèvent de ce qu'on appelle traditionnellement le romantisme musical, dont les produits ne le sont pas moins. Et de fait, on oppose aussi musique classique à musique romantique, musique baroque, musique de la Renaissance, musique médiévale.

En ce dernier sens, comme d'ailleurs en littérature, le terme est d'invention assez récente (début du XIX^{e} s.), et chronologiquement postérieur à celui de musique romantique (celui-ci ayant suscité

celui-là). À noter en premier lieu que (pour ne prendre que deux exemples) le classicisme versaillais de Lalande ou de Rameau et le classicisme viennois de Haydn, de Mozart et de Beethoven ne se confondent ni esthétiquement ni dans le temps. À noter surtout qu'en tant que concepts stylistiques classicisme (issu des grands Viennois) et romantisme ne font largement qu'un. En musique, il y eut une période classico-romantique, instrumentale, dramatique et tonale, correspondant en gros à la suprématie germanique (1760-1910). Pourtant, à partir de Goethe, l'opposition classicisme-romantisme agita beaucoup les esprits. Les successeurs immédiats de Goethe (et déjà certains de ses familiers comme Zelter) se préoccupèrent surtout de défendre un programme : d'où les premières accusations de sécheresse, de pédantisme et de formalisme lancées contre le classicisme, ce qui est aussi absurde que de le définir tout simplement, même en prônant ces vertus, par la rigueur formelle et l'absence d'émotions indues. Goethe lui-même, plus soucieux de pondération, alla sans doute au cœur du problème dans sa lettre à Eckermann du 12 janvier 1827 : « Technique et mécanisme poussés à l'extrême [conduisent les compositeurs à un point où] leurs œuvres cessent d'être de la musique et n'ont plus rien à voir avec les sentiments humains ; confronté à elles, on ne peut rien apporter qui vienne de son propre esprit ou de son propre cœur. » Pour Goethe, n'est plus musique « celle qui par sa puissance despotique paralyse l'auditeur et le prive de son pouvoir d'imagination. C'est précisément l'équilibre des fonctions de l'artiste et de l'auditeur qui caractérise l'attitude classique » (Friedrich Blume).

Le classique par excellence, de ce point de vue en tout cas, serait alors Haydn, y compris par rapport à Mozart et à Beethoven, ses frères en « classicisme viennois ». Pour E. T. A. Hoffmann, ces trois compositeurs étaient typiquement romantiques, mais la trilogie

qu'ils forment fut reconnue en tant que telle, et pas seulement par Hoffmann, du vivant même de Beethoven (dès 1824, les musiciens et mélomanes parlaient déjà de « la sainte Triade »). Or, dans sa dernière acception, musique classique se réduit à classicisme viennois. Qu'on le veuille ou non, qu'ils l'aient admis ou non, des générations de compositeurs ont, d'une façon ou d'une autre, mesuré leur musique à l'aune de celle de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ces trois maîtres, en outre, par-delà tout ce qui les distingue, se définissent sur le plan du langage par des traits fondamentaux qu'ils ne partagent tous ni avec leurs prédécesseurs, ni avec leurs successeurs, ni avec leurs contemporains de seconde zone : style dramatique fondé sur la tonalité, avec polarisation tonique-dominante nettement affirmée et exploration totale du tempérament égal en matière de modulations, avec comme moteur principal l'action, le besoin de souligner les contrastes mais aussi de les réconcilier en une démarche transformant en unité l'opposition. À ces deux raisons s'en ajoute une troisième, la plus importante sans doute pour notre problème de dénomination, bien qu'elle découle directement de la précédente : les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven sont historiquement les premières qui n'eurent jamais besoin d'être redécouvertes, qui restèrent vivantes au plus profond du corps social, de leur époque à la nôtre.

Marc VIGNAL

CLAUSULE

Forme musicale polyphonique du XIII^e^ siècle, la clausule comporte deux parties strictement mesurées. On trouve les exemples les plus représentatifs de clausules dans les sections de déchant utilisant des fragments mélismatiques (c'est-à-dire à plusieurs notes par syllabe) de chant grégorien, qui, dans l'*organum* de l'école de Notre-Dame, alternent avec des sections présentant des passages de type colorature dans un rythme relativement libre, passages se détachant d'un *cantus firmus* au mouvement plus lent.

Conçue à l'origine comme un passage de substitution non chanté, la clausule acquit très tôt une forme bien distincte. Le premier grand compositeur de telles clausules de substitution fut Pérotin, disciple de Léonin dont le nom reste à jamais associé à l'*organum* à deux voix de l'école de Paris. L'adjonction à la clausule d'un texte qui lui était propre donnera naissance au motet.

E.U.

CLAVECIN

Introduction

Le clavecin commence à apparaître, textes et documents iconographiques en font foi, notamment un manuscrit dû à Henri-Arnault de Zwolle, médecin et astronome à la cour de Bourgogne, puis auprès de Louis XI, à la fin du xv^{e} siècle ; cette période, cruciale dans l'histoire de la musique, est celle où les savantes combinaisons de la musique franco-flamande cèdent peu à peu la place à un contrepoint moins compliqué et où se fait sentir davantage l'importance de l'harmonie. Le clavecin, comme le luth et l'orgue, va jouer un rôle presque expérimental, mais en exprimant toujours un grand raffinement. Grâce au clavecin, la musique règne chez les amateurs comme chez les musiciens de métier, les formes musicales s'affirment, les styles, les écoles se précisent.

Facile à accorder, cet instrument permet d'exécuter la musique dans tous les modes et systèmes alors en usage, et cela d'une manière toujours satisfaisante pour les oreilles exigeantes des siècles passés. Des constructeurs habiles sont parvenus à faire des instruments dans lesquels certaines touches, divisées en deux, correspondent à deux cordes distinctes et permettent d'obtenir une intonation plus juste, différenciant, par exemple, le *sol* dièse du *la* bémol.

Le clavecin – ainsi que l'épinette et le virginal, qui font partie de la même famille des cordes pincées – convient aussi bien aux pièces solistes qu'à l'exécution de la basse continue, à l'accompagnement

du chant et des instruments isolés qu'à celui de l'orchestre. Aussi connaît-il trois siècles d'usage constant, sans aucune éclipse, ce qui n'est pas le cas de la guitare, entre autres.

Les premiers traités décrivant le jeu spécifique de cet instrument dénotent une expérience déjà Iongue. Le toucher au clavecin, comme le recommande Couperin, est tout en souplesse et précision dans l'attaque de Ia corde ; le phrasé s'obtient par une subtile répartition des sons et des silences et par une ornementation qui met en valeur les points forts de la mélodie et de l'harmonie. Les doigts du musicien doivent jouir d'une indépendance parfaite afin de conférer à Ia polyphonie toute sa clarté. L'hypothèse, souvent avancée, tendant à expliquer I'abondance d'ornements, dans le répertoire de clavecin des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, par la nécessité de compenser la fugacité des sons de l'instrument n'a plus grand sens de nos jours. Des études récentes montrent en effet que les clavecins anciens ont sciemment été construits pour que l'attaque de la corde suscite instantanément le son dans toute sa richesse avec une décroissance presque immédiate, le son étant amplifié par un corps sonore très sensible, réagissant tout de suite. Une prolongation excessive du son rendrait Ie jeu polyphonique impossible et conférerait même à l'harmonie une confusion insupportabIe : ainsi, lorsqu'on use des registres, posés à la fin du XVIII^e^ siècle en France, qui soulèvent les étouffoirs pour obtenir un effet de « harpe », les sons se mêlent en une sorte de halo ; cet effet est recherché dans certains cas. L'ornementation est avant tout un élément stylistique, que I'on observe dans Ia musique vocale et dans le reste de Ia musique instrumentale.

Le son « grêle » du clavecin ne vient que d'instruments maI réparés, mal réglés, mal montés, ou d'instruments modernes de mauvaise qualité. La sonorité véritable du clavecin est franche,

pleine, équilibrée, riche en harmoniques. Ces caractères ont été oubliés pendant tout le XIXe siècle et une partie du XXe.

C'est l'avènement du romantisme qui a précipité le clavecin dans l'oubli : son esthétique ne convenait pas au lyrisme nouveau. Il a fallu un puissant mouvement de retour à des sources musicales anciennes, à commencer par Jean-Sébastien Bach, pour qu'apparaisse une tendance à jouer le répertoire de clavecin avec un instrument différent du piano.

Le nom de Wanda Landowska apparaît ici dans tout son prestige, bien que l'instrument pratiqué et imposé par elle soit en quelque sorte un intermédiaire entre le clavecin et le piano. Le clavecin Pleyel qu'elle a fait construire a été à l'origine du clavecin « moderne ».

Après la Seconde Guerre mondiale, une approche nouvelle des instruments anciens, accompagnée d'une recherche sérieuse fondée sur les documents et les objets, est venue des États-Unis d'Amérique et s'est répandue par toute l'Europe. La musique ancienne y a gagné d'être enfin entendue dans des sonorités beaucoup plus proches de l'origine qu'auparavant. Le rôle des grands interprètes, soucieux d'authenticité, est primordial. Tout ce mouvement de « retour aux sources » a contribué à un renouveau de la facture de clavecin privilégiant la qualité musicale.

Josiane BRAN-RlCCl

1. Origine et fonctionnement

Parce que le piano a pris la place du clavecin, on a parfois tendance à croire que l'un et l'autre appartiennent à la même famille. Or, ces

deux instruments n'ont guère que trois points communs : les cordes, le clavier et la forme, cette dernière ressemblance étant d'ailleurs fort approximative. En réalité, il s'agit de deux familles d'instruments très distinctes. D'une part, celle des cordes pincées : virginal, épinette et clavecin, instruments dans lesquels le son est bref, puisqu'il provient du frottement de la corde par un sautereau. Pour le clavecin, un ou plusieurs registres actionnés au moyen de tirasses, genouillères ou pédales permettent à l'interprète d'en varier la sonorité. D'autre part, celle des cordes frappées : monocorde, manicordion, clavicorde, pianoforte et piano. Le son est alors obtenu par la percussion d'un marteau contre la corde. Pas de registres, mais en ce qui concerne les deux derniers instruments cités, une pédale piano, une autre forte, et la possibilité de nuancer par le toucher et de prolonger le son. Un autre fait a pu favoriser la confusion : cymbalum (en italien *cembalum*) désigne le tympanon ; or le tympanon est un instrument à cordes frappées.

Si, en Angleterre, le virginal a toutes les faveurs au xv^{e} et au xvi^{e} siècle, sur le continent, on préfère l'épinette puis le clavecin, plus sonore. Jusqu'alors, les instruments servaient surtout à doubler, à renforcer les voix ; petit à petit, ils acquièrent leur autonomie, et les expériences de toutes sortes se multiplient pour en augmenter le volume. D'un clavier, on passe à deux, puis à trois, avec la possibilité de les accoupler ; leur étendue varie, s'étend de trois octaves et demi à quatre puis à cinq ; les registres apparaissent, d'abord manuels, puis actionnés par des genouillères ou des pédales pour en faciliter l'emploi. L'orgue est centré sur un « huit pieds » (tuyau qui a huit pieds de hauteur) ; le clavecin est également centré sur un jeu de huit pieds ; en ajoutant un jeu plus grave d'une octave, on obtient un « seize pieds », et, avec nn autre plus aigu d'nne octave, un « quatre pieds ». À ces registres peuvent s'ajouter ceux dits « luthé », « théorbé » ou « de staccato ». Registrer, c'est utiliser

les possibilités sonores, les mélanger, pouvoir mettre un accompagnement dans l'ombre et faire ressortir un chant. Registrer, pour le claveciniste, c'est choisir sa propre couleur, tel nn peintre avec sa palette, afin d'enrichir l'instrument de sonorités diverses, lumineuses ou graves, joyeuses ou plaintives.

Robert VEYRON-LACROIX

2. Principaux facteurs

Dès le XVIe siècle, le clavezymbel ou clavecin est apprécié de toute l'Europe ; s'il prend tant d'importance dans la vie musicale, c'est grâce à la famille Rückers, établie à Anvers, qui en monopolise presque la fabrication. La caisse du clavecin est robuste, l'éclisse courbe presque droite, la pointe en angle aigu. Les décors sont à papiers imprimés et, pour les instruments luxueux, à peinture faux marbre, fausses ferronneries et pierres dures ; de grandes scènes mythologiques sont représentées à l'intérieur du couvercle. D'autres facteurs flamands sont célèbres : les Couchet, Joes Karest, Martin Van der Biest, Moermans (XVIIe s.), Johannes Daniel Dulcken, Johannes Petrus Bull, Albert Delin (XVIIIe s.). La facture italienne, elle, se caractérise par l'utilisation de bois légers, un seul clavier et une caisse terminée en pointe effilée. Le plus ancien clavecin connu (Victoria and Albert Museum, Londres) a été construit par Jérôme de Bologne en 1521. En matière d'accord et de tempérament, les recherches sont poussées très loin, certains instruments comportent des touches divisées pour distinguer le dièse du bémol, les décors vont de la discrète mouluration aux sculptures et dorures les plus folles. Les principaux facteurs du clavicytherium ou clavecin vertical sont Dominique de Pesaro (XVIe s.), Guy de Trasuntino, Jean-Antoine Baffo (XVIe-XVIIe s.), Faby de Bologne, Girolamo de

Zentis, Gregori (XVII[e] s.) Bartolomeo Cristofori qui, le premier, a mis au point le pianoforte.

Clavecin Ruckers. *Clavecin de la fin du XVI[e] siècle du facteur anversois Hans Ruckers (entre 1540 et 1550-1598).*

Copyrighted material

En France, au milieu du XVII^e^ siècle, les termes épinette et clavecin sont indifféremment utilisés, la facture est influencée par les Flandres et l'Italie ; il faudra attendre le XVIII^e^ siècle pour que les facteurs construisent des instruments plus fonctionnels et agrandissent par « mise à ravalement » des clavecins anciens. Certains systèmes mécaniques pour appeler progressivement ou instantanément les jeux, des plectres de peau de buffle pour obtenir un son plus feutré seront exportés dans toute l'Europe. Les facteurs les plus réputés sont : Vincent Tibaut, Gilbert Desruisseaux, Michel Richard (XVII^e^ s.), Nicolas Dumont, la famille Denis (XVII^e^-XVIII^e^ s.), Jean Claude Goujon, Pascal Taskin...

L'Allemagne, qui est réputée pour sa facture d'orgue exceptionnelle, est peu attirée par le clavecin. Toutefois, les Hass et les Fleischer, en Saxe, les familles Grübner et surtout Silbermann construisent des clavecins et des épinettes sobres et élégants.

En Angleterre, les facteurs marquent une prédilection pour des dispositifs mécaniques qui commandent les jeux et les effets spéciaux. lls utilisent un rang de sautereaux d'un dessin particulier (*dogleg*) que l'on peut actionner de chacun des deux claviers ; l'ébénisterie est souvent d'acajou. La famille Hayward (XVII^e^ s.), Thomas Hitchcock, Joseph Mahoon, les Harris, John Broadwood (XVIII^e^ s.) sont les facteurs les plus connus.

À partir de 1860, le répertoire spécifique du clavecin – instrument considéré au début du siècle comme une pièce de mobilier – attire à nouveau l'attention. Les firmes Erard et Pleyel présentent des clavecins modernes à l'Exposition universelle de 1889. Mais c'est à Wanda Landowska que le clavecin doit son véritable renouveau. Elle fait construire chez Pleyel en 1912 un instrument à sept pédales comportant un appel instantané des jeux

sur les deux claviers ; il sera imité jusque dans les années 1950 et fera le tour du monde. Les facteurs entreprennent des restaurations qui respectent les instruments réputés inutilisables et en révèlent les ressources sonores : de nouveaux matériaux sont testés aux États-Unis et on tente de reproduire fidèlement les caractéristiques des cordes anciennes. La demande des musiciens et la connaissance des instruments anciens conduit un nombre croissant de facteurs, en Europe et aux États-Unis, à construire à la demande ou en petite série, voire en « kits », des « copies » correspondant aux différentes étapes de l'évolution de l'instrument, cependant que des instruments industriels sont disponibles en Allemagne, de l'Est et de l'Ouest, en U.R.S.S. et dans les pays de l'Est. Quelques facteurs sont particulièrement réputés : John Feldberg, Frank Rutkowski, Thomas et Barbara Wolf (États-Unis), Martin Skowronek, Rainer Schütze (R.F.A.), Hubert Bédard (Canada-France), G. C. Klop (Pays-Bas), P. Chevallier (France).

Josiane BRAN-RICCI

3. Compositeurs

Au début du XVI^e^ siècle, il ne semble pas qu'il y ait eu d'artistes possédant une individualité très marquée. Ce sont plutôt des « défricheurs » ; ils écrivent des préludes, des toccatas, des pièces à danser, ils transcrivent, réduisent des œuvres vocales pour un instrument non déterminé. Est-ce l'épinette, le clavicorde, le virginal, l'orgue ou le clavecin ? Le plus souvent pour ces deux derniers, qu'aucune barrière à l'époque de la Renaissance, ne semble séparer. Cependant l'autonomie du clavecin se dessine petit à petit grâce à l'action des Rückers ; en effet, les compositeurs s'intéressent aux améliorations apportées aux instruments, à leur

facture nouvelle, et ils vont créer une véritable esthétique clavecinistique qu'illustrent les cinq grands serviteurs du clavecin : Couperin, Rameau, Haendel, Bach et Scarlatti. Mais en Angleterre comme en France, en Allemagne comme en Italie, ces « cinq grands » ont eu des précurseurs et des contemporains qu'il serait injuste de passer sous silence.

En Angleterre : William Byrd (1542-1623) fut le premier musicien à illustrer la fameuse école des virginalistes. Il eut, plus que ses contemporains et successeurs, la prescience des possibilités expressives de la variation ; John Bull (1563-1628), très grand virtuose, musicien brillant et élégant, excella lui aussi dans la variation. On lui attribua à tort la paternité du *God save the King.* Peter Philipps (vers 1560-1628) était très savant dans l'art polyphonique ; son séjour aux Pays-Bas laissera une forte empreinte et influencera Sweelinck. Gilles Farnaby (1569 env.-apr. 1598) dont l'une des œuvres, écrite pour deux virginals, fut l'ancêtre de toute littérature pour deux claviers. Thomas Morley (1557-1602 ou 1603), élève de Byrd, est plus célèbre peut-être pour sa musique vocale que pour ses pièces instrumentales : il écrivit des chansons pour les drames de Shakespeare. John Dowland (1562-1626), luthiste renommé, cultiva avec bonheur l'ayre où l'instrument se mêle à la voix. Orlando Gibbons (1583-1625), technicien remarquable, composa dans tous les genres avec une aisance égale. John Blow (1649-1708), organiste à Westminster, eut Purcell comme élève et lui céda sa charge pour la reprendre après la mort de celui-ci, mort qui le frappa beaucoup et lui inspira une *Ode* d'une très grande beauté. Enfin, Henri Purcell (1659-1695), sans nul doute le plus grand musicien de l'Angleterre, doit certainement beaucoup à l'école française, dont il emprunte la forme de la suite et une certaine manière d'orner les phrases, et aux compositeurs vénitiens qui tirent d'extraordinaires effets du chromatisme ; mais Purcell

n'en possède pas moins une originalité de style remarquable, une grande vigueur d'inspiration et une émotion profonde que l'on retrouve dans toutes ses œuvres.

• En Italie : les Scarlatti

En Italie, les deux Gabrieli, Andrea et Giovanni, l'oncle et le neveu, sont, sous l'impulsion du Flamand Willaert, spécialiste du madrigal, les chefs de l'école vénitienne du XVI^e^ siècle. C'est surtout le second, Giovanni (1557-1612), qui se distingua. Ses œuvres religieuses et instrumentales sont considérables et ont eu une grande répercussion interuationale. Entre ces deux musiciens, Claudio Merulo (1533-1604) s'impose par sa virtuosité d'organiste, l'importance de ses compositions et son renom de professeur. Girolamo Frescobaldi (1583-1643) est leur véritable successeur. Après avoir été un enfant extraordinairement précoce, le futur maître de Ferrare voyage beaucoup et enthousiasme ses auditoires en improvisant aussi bien à l'orgue qu'au clavecin. Ses nombreuses compositions pour ces instrument sont sensibles, harmonieuses et savantes ; elles ouvrent une ère capitale dans l'évolution du clavecin. Après Frescobaldi, il semble qu'en Italie les instruments à cordes prennent la place des instruments à clavier et on ne relève pas de noms très importants avant celui de Bernardo Pasquini (1637-1710). Son style se situe entre une certaine rigueur qui était propre à Frescobaldi et la fantaisie qui caractérisait Domenico Scarlatti. Il fut un des premiers à appeler sonate une suite en trois mouvements. Parmi ses élèves, il faut citer F. Gasparini (1668-1727) qui écrivit un traité de *L'Harmonie au clavecin,* Durante et Domenico Scarlatti. La réputation de ce dernier ne doit pas totalement éclipser celle de son père Alessandro, qui a composé quelques remarquables pièces pour clavecin. Domenico (1685-1757) eut un jour l'occasion d'être confronté à Haendel devant une

brillante assemblée, qui donna la préférence à Haendel comme organiste et à Scarlatti comme claveciniste. Son œuvre la plus impressionnante consiste en 545 sonates écrites entre 1729 et 1754, aIors qu'il se trouvait au Portugal. EIles sont stupéfiantes par Ia diversité, l'originalité de leur style, de leur écriture, par l'extraordinaire richesse et par la hardiesse des harmonies. Scarlatti délaisse le passé et prépare l'avenir. Son œuvre est au départ de toute virtuosité pianistique. À côté de lui, on peut citer les très habiles MarcelIo, GaIuppi, Martini, Pergolesi, Paradies, Rutini, Cimarosa. Enfin, avant d'aborder les compositeurs de l'Allemagne, il faut faire une place particulière à l'Amstellodanien Jan Pieters Sweelinck (1562-1621) et au Danois Dietrich Buxtehude (1637-1707). Le premier fut, sans conteste, Ie chef de I'écoIe flamande. Dans ses compositions, qui « conviennent à titre égaI à l'orgue et aux instruments à cordes pourvus de clavier », il est l'un des premiers à introduire la fugue. Le second, disciple de Froberger, forma de nombreux élèves et écrivit pour le clavecin cinq séries de variations, des toccatas et dix-neuf suites.

• En Allemagne : Bach

Le premier compositeur allemand qui ait écrit des œuvres significatives pour le clavecin est Samuel Scheidt (1587-1654), élève de Sweelinck. Un nom beaucoup plus important apparaît dans la génération suivante : Johan Jacob Froberger (1616-1667). Il fit des séjours dans toutes les capitales du clavecin ; à Rome, il travailla avec Frescobaldi, il connut à Paris Couperin et Chambonnières, alla à Vienne, à Bruxelles, à Londres, où il prit contact avec les musiciens anglais. Partout il s'inspira avec bonheur des diverses tendances de son époque, grâce à sa sensibilité profonde et à son inspiration poétique. Il introduit la *suite* en Allemagne ainsi que la physionomie presque définitive de la *fugue*.

Johan Pachelbel (1653-1706), l'un de ses élèves, suit fidèlement sa route ainsi que Kerl, Georg Muffat, Richter, Krieger, Fischer et enfin Johan Kühnau (1660-1722), qui marque d'une très forte empreinte le domaine du clavecin. Ses célèbres « sonates bibliques » en témoignent. Georg Philipp Telemann (1681-1767) a toujours joui de l'engouement du monde artistique et du public allemand. Très fécond, nous lui devons, entre autres pièces pour clavecin, de ravissantes « fantaisies » où la galanterie française fait bon ménage avec la grâce plus rigoureuse des Italiens. Né en 1685, comme Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel est mort en 1759. Organiste, violoniste, compositeur, Haendel voyage beaucoup, s'installe en Angleterre, où on le considère bientôt comme le premier musicien anglais et le successeur de Purcell. Avant tout musicien de théâtre, il tient une place très importante dans l'histoire du clavecin. Ses suites, fantaisies et fugues pour cet instrument nous comblent par la plasticité, la pureté et l'élégance de leurs lignes mélodiques. Avec Jean-Sébastien Bach (1685-1750) qui, lui, n'a jamais abordé le théâtre, on se trouve en face de l'un des plus grands serviteurs du clavier de tous les temps et l'on atteint au sommet de la musique. C'est surtout pendant les vingt-sept années où il fut cantor à Leipzig qu'il donna ses plus grands chefs-d'œuvre. Il compose pour l'orgue et le clavicorde, mais le clavecin est l'instrument sur lequel il peut tout « dire » : la suite, le prélude et la fugue, la variation, la toccata, la sonate, et enfin le concerto. Parmi ses vingt enfants, plusieurs furent compositeurs. L'un d'eux, Carl Philipp Emanuel (1714-1788), le « Bach de Berlin », a connu une gloire certaine, il est de ceux qui ont le plus contribué à établir les formes définitives de la sonate et de la symphonie. Il composa 52 concertos, 89 sonates pour clavecin où il fait figure de précurseur. Son plus jeune frère, Johan Christian (1735-1782), le « Bach de Milan », était doué d'une autre manière : il n'a pas le

poignant, la profondeur de Carl Philipp Emmanuel, il se contente de charmer. Ses concertos et ses sonates inspireront le jeune Mozart. Il faut d'ailleurs rappeler ici que si le pianoforte détrôna le clavecin, au moment où Mozart et Haydn apparaissent, ceux-ci Ie connurent tous les deux, en jouèrent et écrivirent pour lui quelques pages charmantes pendant leur jeunesse.

• En France : Couperin et Rameau

Le premier éditeur de musique en France, Pierre Attaingnant, publia en l'année 1531 sept livres de chansons transcrites et des danses « pour le jeu d'orgue, épinette et manicordion » ; elles sont fort séduisantes mais, hélas, anonymes. Le premier des clavecinistes français connus, Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), était fils et petit-fils de musiciens réputés. Ses compositions, presque toujours des danses, ne laissent pas supposer, tant elles sont d'esprit différent, qu'il ait connu celles de Frescobaldi, de Sweelinck ou de Byrd. Il eut parmi ses élèves Louis Couperin, Nicolas Le Bègue et Jean-Henri d'Anglebert. Louis Couperin (vers 1626-1661), oncle de celui qui fera briller, cinquante ans plus tard, l'école française du clavecin, compose d'admirables pièces d'une écriture savante, expressive, avec des recherches harmoniques, des dissonances et déjà un certain esprit descriptif. Le Bègue (1631-1702) n'a pas la même envergure, ni d'ailleurs d'Anglebert (1628-1691), le successeur de Chambonnières dans la charge de claveciniste de la Chambre du roi. Autour d'eux gravite un essaim de compositeurs qui va les dépasser ; beaucoup de noms s'imposent, et au premier rang ceux de François Couperin et de Rameau. Mais il faut citer aussi le délicat Gaspard Le Roux, l'étonnante E. Jacquet de la Guerre, J.-F. Dandrieu, L. Marchand, Dieupart, Clérambault, Balbastre, d'Agincourt, Daquin, Corette, Duphly, Mondonville.

« J'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend. » Cette phrase nous dévoile un peu l'âme de François Couperin (1668-1733) qui s'exprime sans détour dans ses préfaces. Toutes ses œuvres ont rencontré le plus grand succès. Celles qui nous intéressent le plus sont, bien sûr, ses quatre livres de clavecin, divisés en 27 suites ou *Ordres.* Admirables pages descriptives et pittoresques, charmantes ou majestueuses, douloureuses ou ironiques. Aux interprètes, il dit : « Je saurai toujours gré à ceux qui, par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression. » Couperin et Rameau élargissent, en France, l'horizon du clavecin ; ils franchissent tous deux les frontières du classicisme. L'œuvre du Bourguignon Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ne présente pas, en quantité, l'importance de celle de Couperin. Elle s'échelonne sur une période d'une quarantaine d'années. On y trouve un grand sens de l'art descriptif, d'audacieuses modulations et une prédilection pour le rondeau. Pour Rameau, grand théoricien, l'harmonie justifie toute mélodie et gouverne la musique tout entière.

En Espagne, c'est l'organiste aveugle de Philippe II, Antonio de Cabezón (1510-1566) qui, le premier, transplanta sur le clavecin des pièces instrumentales destinées au luth. Une période obscure suivit, et c'est seulement beaucoup plus tard, sous l'influence de Scarlatti, que se forma toute une école de clavecinistes, avec, à sa tête, le padre Antonio Soler (1729-1783). Nous lui devons une soixantaine de pétillantes sonates. Après lui, citons Freixanet, Casanovas, Angles, Rodriguez, Mateo Albeniz, Cantallos, Galles, Serrano, etc., presque tous compositeurs catalans.

Plus mystérieux encore le passé musical du Portugal, du fait de la destruction des documents durant le tremblement de terre de 1755. Il ne faut pas confondre art espagnol et art portugais ; si la

forme est sensiblement la même, le langage diffère et c'est une autre âme, plus mystique peut-être, plus nostalgique sûrement que nous découvrons chez le père Rodriguez Coelho (né en 1555), chez Fei Jacinto dont on ne sait presque rien, chez Carlos de Seixas (1704-1742), ami et élève de Domenico Scarlatti, remarquable technicien du clavecin et certainement le plus important des compositeurs de son pays pour cet instrument, et enfin Sousa Carvalho (?-1798), appelé quelquefois le « Mozart portugais ».

En Pologne, signalons de charmantes pièces pour clavecin du compositeur Jarzebski, au XVII^e^ siècle.

4. Abandon et renaissance

Au moment où le pianoforte fit son apparition, il y eut d'abord à son sujet des discussions, des hésitations, puis on l'adopta. L'instrument à cordes frappées répondait mieux aux exigences d'un style nouveau, d'une révolution dans la forme et dans l'esprit. Le clavecin, petit à petit, disparaît. On le relègue chez certains pour embellir les salons, ou au musée pour satisfaire la curiosité. En 1898, dans *La Musique et les musiciens* d'Albert Lavignac, ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts et adopté dans toutes les écoles de musique, on pouvait lire que le clavecin, instrument désuet, était définitivement remplacé par le piano. Les lecteurs, à cette époque, se sont-ils doutés que quelques dizaines d'années plus tard, dans bien des cas, on pourrait écrire le contraire ? Quel mélomane averti ne souhaite, de nos jours, entendre un clavecin pour l'exécution de la musique ancienne et ne le reconnaît indispensable à l'interprétation de nombreuses œuvres contemporaines ?

Cette résurrection, nous la devons presque entièrement à

l'admirable artiste que fut Wanda Landowska, laquelle, dès le début du siècle, s'était donné pour tâche de retrouver le sens, l'esprit de l'instrument et d'en instruire. C'est à sa demande que la maison Pleyel (en 1912) entreprend la fabrication d'un grand modèle seize pieds ; c'est à son intention que la Hochschule de Berlin ouvre une classe de clavecin (1913-1919) ; c'est pour elle, enfin, que Manuel de Falla en 1926 et Francis Poulenc en 1927 composent les deux premiers concertos contemporains pour le clavecin.

Depuis, de nombreux compositeurs – ceux de jazz inclus – emploient de nouveau les cordes pincées pour obtenir tel ou tel « effet » dans une œuvre, ou pour « lutter » avec nos instruments modernes. Le clavecin retrouve une vogue dont le romantisme l'avait privé.

Robert VEYRON-LACROIX

Bibliographie

Généralités. Histoire de l'instrument

J.-P. Brosse, *Le Clavecin des Lumières*, Bleu nuit éditeur, Paris, 2004

N. Dufourcq, *Le Clavecin*, P.U.F., Paris, 3e éd. 1981

F. Hubbard, *Le Clavecin : trois siècles de facture*, Laget, Nogent-le-Roi, 1982

G. Le Cerf & E. R. Labande, *Instruments de musique du XVe siècle. Les traités d'Henri-Arnault de Zwolle et de divers anonymes (Ms B. N. latin 7295)*, réimpr. éd. 1932 avec nouv. introd., éd. A. et J. Picard, Paris, 1972

S. Pollens, *The Early Pianoforte*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1995

H. Schott, « The Harpsichord Revival », in *Early Music*, vol. II, n° 2, avr. 1974, p. 85, Oxford Univ. Press, Londres

A. Silbiger, *Keyboard Music before 1700*, Macmillan Publ., New York, 1991

B. Verlet, *L'Offrande musicale*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002

Jeu et répertoire

P. Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980
P. Citron, *Couperin*, coll. Solfèges, Seuil, Paris, 1976
M. Corrette, *Le Maître de clavecin pour l'accompagnement : méthode théorique et pratique*, éd. Corrette, Bayard, Leclère, M^lle Castagnère, Paris, 1753 ; rééd. Minkoff, Genève, 1976
F. Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, éd. F. Couperin, Paris, 1717 ; rééd. fac-similé coffret Harmonia Mundi, disque HM 950
S. Germann, « The Mietke, the Margrave and Bach », in *Bach, Händel, Scarlatti, Treceneray Essays*, Peter Loilliannes éd., Cambridge Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1985
J. Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*, Dover Publ., New York, 1972
S. Hofman, *L'Œuvre de clavecin de François Couperin le Grand, étude stylistique*, A. et J. Picard, Paris, nouv. éd., 1981
F. W. Marpourg, *Principes du clavecin*, Haude et Spener, Berlin, 1756 ; rééd. Minkoff, Genève, 1974
A. Pirro, *Les Clavecinistes*, H. Laurens, Paris, 1925, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plande-la-Tour, 1984
E. Roethlisberger, *Le Clavecin dans l'œuvre de J.-S. Bach*, Henn, Genève, 1920
M. De Saint-Lambert, *Les Principes du clavecin, contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature et le clavier*, C. Ballard, Paris, 1702 ; rééd. Minkoff, Genève, 1972 ; *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, C. Ballard, Paris, 1707 ; rééd. Minkoff, Genève, 1972
G. Thibault, « La Musique instrumentale au xvi^e siècle. Italie. Allemagne. France », in Roland-Manuel dir., I, *Histoire de la musique*, p. 1196, Gallimard, 1986
F. R. Tranchefort, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Fayard, 1987.

CLAVES

Instrument à percussion constitué par deux baguettes cylindriques de bois dur de 20 centimètres de longueur et 2,5 centimètres de diamètre environ. L'instrumentiste arrondit la main et forme ainsi une coque qui constitue un résonateur pour la clave qu'il tient entre le bout des doigts et le pouce ; il tient l'autre clave par une extrémité, et les frappe l'une contre l'autre, ce qui donne un son aigu et résonant.

À l'origine, les claves étaient utilisées dans la musique traditionnelle afro-cubaine ; elles font partie des instruments qui maintiennent divers schémas rythmiques fixes dans les orchestres de danse latino-américains. Elles constituent des exemples modernes de baguettes de percussion entrechoquées, ou de baguettes de rythme, l'un des instruments de musique les plus anciens, utilisé un peu partout depuis les temps les plus reculés dans les rituels, pour accompagner des œuvres et pour attirer l'attention, aussi bien que pour fixer le rythme musical.

E.U.

CLAVICORDE

Témoin le plus ancien des instruments à cordes et à clavier. L'origine du clavicorde remonte au monocorde médiéval, lui-même inspiré des théories de l'Antiquité, qui permettait d'étudier les divisions de la corde vibrante et de calculer les intervalles des échelles musicales. On situe vers le XIV^e^ siècle l'apparition d'un instrument dont les cordes sont divisées, non plus par des curseurs, mais au moyen d'un mécanisme mû par un clavier. Le terme même de *manicorde* ou *manicordion* — encore employé par Marin Mersenne en 1636 — témoigne de la filiation de l'instrument, appelé en revanche *clavicordium* en Allemagne (Sebastian Virdung, 1511), mot dont dériveront les appellations usitées en Angleterre, en Italie et dans la péninsule Ibérique.

Le principe en est le suivant : chaque corde, qui est par elle-même une sorte de monocorde, peut être divisée une, deux ou trois fois ; la mise en vibration de la corde se combine avec la longueur vibrante choisie. Les cordes, groupées par deux, sont tendues entre deux chevalets et sont attaquées directement par une lamelle de métal ou *tangente* qui, placée en bout de touche, les frappe par en dessous. L'ensemble du dispositif peut être calculé selon des proportions arithmétiques.

La distance entre la tangente et les cordes étant très courte, ainsi que la course de la touche, les cordes reçoivent une attaque de faible amplitude. Le son produit, ténu quoique timbré, dépend pour sa qualité, de la manière dont il aura été produit par le musicien. Il peut en effet faire varier non seulement la nature de l'attaque des cordes,

mais encore le degré de pression sur ces cordes, ce qui modifie sensiblement la hauteur de son. Tant que la tangente reste en contact avec les cordes, celles-ci vibrent et il est possible de réattaquer sans lâcher la touche. C'est dire que les ressources d'expression du clavicorde sont supérieures à ses possibilités dynamiques ; jusqu'à ce que le pianoforte s'impose, c'est le seul instrument à clavier doté de ces caractères.

Le premier traité donnant du clavicorde une description et une figure précises est celui que rédigea vers 1440 Henri Arnaut de Zwolle, médecin, astrologue et grand humaniste, semblant attiré par l'expérience pratique plus encore que par la théorie de la musique. L'instrument qu'il montre, monté de neuf paires de cordes, couvre trois octaves.

Parmi les nombreux instruments conservés, le plus ancien et l'un des plus importants est dû en 1543 à l'Italien Domenico di Pesaro (Dominicus Pisaurensis), conservé à Leipzig (Karl Marx Universität) ; il est monté de vingt-deux paires de cordes, supportées au-dessus de la table d'harmonie par trois chevalets indépendants et pourvu d'un clavier de quarante-cinq touches, soit une étendue totale de quatre octaves dont une courte octave au grave. Michael Praetorius (1619) et M. Mersenne décrivent des clavicordes de ce type. Cette disposition restera la plus courante jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle, sauf remplacement des chevalets séparés par un chevalet en S, collé sur la table d'harmonie.

Le clavicorde, abandonné en France et en Angleterre au XVII^{e} siècle, continue à jouir d'un grand succès en Allemagne, à cause de ses capacités expressives, pendant le XVIII^{e} siècle où se fait jour une sensibilité pré-romantique. Il est répandu également dans les pays scandinaves et dans la péninsule Ibérique. S'adaptant à l'évolution

de la musique, il s'agrandit jusqu'à cinq octaves chromatiques complètes ; en effet, les facteurs allemands mettent au point un nouveau modèle dit *bundfrei* (non lié, en anglais *unfretted*), dans lequel chaque touche correspond à une paire de cordes, par opposition au modèle dit *gebunden* (lié, *fretted*). De léger et maniable, le clavicorde devient grand, lourd ; de fort beaux instruments sont construits durant cette période, notamment par les Hass (Hambourg), Christian Gottlob Hubert (Ansbach) et Johann Heinrich Silbermann (Strasbourg). Il existe également des instruments plus petits sonnant une octave au-dessus du diapason habituel.

Jean-Sébastien Bach avait une grande prédilection, qu'il a transmise à ses fils, pour le clavicorde, dont il possédait vraisemblablement un modèle à deux claviers et pédalier (un exemplaire existe au musée de Leipzig). Carl Philipp Emanuel, son fils, établit clairement dans son traité la différence de toucher entre le clavecin et le clavicorde ; c'est pour ce dernier surtout qu'il compose de grandes *Fantaisies* et des *Leçons*, bien que ces pièces soient jouables au pianoforte, l'instrument alors le plus proche du clavicorde. Ce musicien fut salué par ses contemporains comme le plus grand interprète-compositeur au clavicorde.

De nos jours, l'instrument renaît, à la suite d'études délicates à mener, les documents d'époque étant moins nombreux que ceux qui concernent le clavecin. En dépit de son faible volume sonore, des interprètes de grand talent parvieunent, grâce à l'étendue et à la qualité du répertoire qui lui convient, au caractère émotionnel de sa sonorité, à faire connaître dans le monde entier le clavicorde, qui exerce sur tous les publics une véritable fascination.

Josiane BRAN-RICCI

CLEVELAND ORCHESTRE DE

Venu relativement tard sur l'échiquier des grands orchestres américains, l'Orchestre de Cleveland (The Cleveland Orchestra) s'est imposé, surtout grâce à George Szell qui en a été le directeur pendant un quart de siècle, comme l'une des meilleures formations du monde.

Fondé en 1918, il sera dirigé jusqu'en 1970 par des chefs d'origine slave ou d'Europe centrale : un Russe, Nikolaï Sokoloff (1918-1933), un Polonais, Artur Rodzinski (1933-1943), un Autrichien, Erich Leinsdorf (1943-1946) et un Hongrois, George Szell (1946-1970), qui adopteront la nationalité américaine. Cet éclectisme joue un rôle déterminant dans l'évolution de l'orchestre, qni ne puise pas l'essentiel de ses racines dans la tradition germanique ou française comme les autres grandes formations américaines. Mais c'est surtout George Szell qui l'a amené au niveau où il se trouve actuellement par un travail méticuleux et d'une intransigeance légendaire : il entretenait avec les musiciens des rapports d'autorité à la limite du conflictuel mais savait obtenir le meilleur d'eux-mêmes, se montrant notamment intraitable dans le domaine de la précision, de la justesse et de la couleur sonore.

Ouvert à tous les répertoires, l'orchestre a créé des œuvres de compositeurs aussi divers que Jean Rivier, Ernest Bloch (*Concerto pour violon*, 1938, avec Joseph Szigeti), William Walton (*Concerto pour violon*, 1939, avec Jascha Heifetz), William Schuman (*Symphonie n° 4*, 1942), Bohuslav Martinů, Paul Hindemith (*Concerto pour piano*, 1947) ou Peter Mennin (*Symphonie n° 7*,

1964). Rodzinski avait pris l'habitude de diriger chaque saison plusieurs opéras en version de concert, donnant ainsi, en 1935, la première audition américaine de *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch. Plusieurs compositeurs ont reçu des commandes pour les anniversaires importants de l'orchestre, notamment Henri Dutilleux (*Métaboles*), Paul Creston (*Toccata*, op. 66), Bohuslav Martinů (*Le Rocher*), Boris Blacher (*Music for Cleveland*), Gottfried von Einem et Howard Hanson (*Mosaïcs*) pour le quarantième anniversaire (1958).

En 1968, Pierre Boulez est nommé premier chef invité, puis conseiller musical après la mort de George Szell, en 1970, poste qu'il conservera jusqu'en 1972. Lorin Maazel (1972-1982) le supplante à la tête de l'orchestre malgré le souhait des musiciens. Premier chef américain à assurer la direction de l'Orchestre de Cleveland, celui-ci est remplacé par un Allemand, Christoph von Dohnányi (1984-2002), puis par un Autrichien, Franz Welser-Möst (depuis 2002). L'éventail des commandes et des créations s'est élargi à des compositeurs comme Donald Erb, Charles Wuorinen, Jacob Druckman et Manfred Trojahn.

Alain PÂRIS

CLOCHE

Une cloche est un instrument à percussion idiophone (c'est-à-dire sonnant par la vibration d'un matériau solide résonant) en forme de récipient, généralement en métal – mais parfois en corne, en bois, en verre ou en argile –, qui est frappé près de son bord par un battant interne, ou par un marteau ou une mailloche externes pour produire un son retentissant. La forme des cloches dépend de l'environnement culturel, de l'utilisation voulue et du matériau de construction. Les parois peuvent en être droites, convexes, concaves, hémisphériques, en forme de tonneau (comme en Asie orientale) ou de tulipe, avec dans ce cas une ligne de frappe (renflement près du bord), comme toutes les cloches de beffrois en Occident. Vues en coupe, les cloches peuvent être rondes, carrées, rectangulaires, elliptiques ou à multiples facettes. Les bords des cloches chinoises sont souvent en forme de lotus.

Les vibrations des cloches qui produisent les sons les plus forts se situent près du bord (sur la ligne de frappe dans le cas des cloches occidentales), à la différence des gongs creux, dont les vibrations sont les plus fortes au centre. L'acoustique des cloches est fort complexe et n'a été vraiment comprise qu'au xx^{e} siècle. Toutes les cloches émettent une gamme de partiels (ondes sonores de diverses hauteurs), mais le son d'une cloche musicale se compose à la fois de partiels harmoniques et de partiels de fréquence plus élevée non harmoniques. Les cloches occidentales sont toujours sonnées par un battant métallique ; à l'exception des cloches manuelles à battant métallique et des cloches à vent, les cloches asiatiques sont normalement frappées à la main par un maillet en bois ou par un

bélier horizontal qui percute leur paroi extérieure ; les cloches asiatiques sont également dépourvues de ligne de frappe et ne se balancent jamais.

Les cloches sont répandues dans le monde entier et possèdent généralement un statut culturel bien défini. Elles sont entourées de légendes, et de multiples croyances leur attribuent des pouvoirs spéciaux : provoquer la pluie ou faire disparaître les nuages d'orage ; contrecarrer les desseins des démons lorsqu'on les porte comme des amulettes ou lorsqu'on les place sur des animaux, des bâtiments ou des véhicules ; invoquer des malédictions et lever des sortilèges. Ce concept d'action purificatrice est ancien, de même que leur utilisation dans des cérémonies rituelles, notamment dans les religions d'Asie de l'Est et du Sud. Les Chinois faisaient sonner les cloches pour communiquer directement avec les esprits et, dans la religion orthodoxe russe, les cloches s'adressent directement à la divinité, d'où les énormes cloches qui ont été fondues par ces deux peuples pour leur prêter une plus grande autorité. Dans le bouddhisme comme dans le christianisme, les cloches sont consacrées avant d'être utilisées à des fins liturgiques ; en Asie orientale, l'affaiblissement du son de la cloche revêt une signification spirituelle. Dans la religion catholique romaine, les cloches symbolisent le paradis et la voix de Dieu.

Les cloches servent à marquer des points importants des rites, à appeler au culte, à sonner les heures, à annoncer des événements, des réjouissances, des deuils, à avertir... Dans les monastères chrétiens et dans leurs homologues bouddhistes, les cloches régulent la journée, d'où les cloches médiévales et chrétiennes tirent leur nom : *squilla* pour le réfectoire, *nola* pour le chœur...

Les cloches ont aussi joué un rôle précieux comme symboles patriotiques et trophées de guerre, les envahisseurs réduisant au silence celles des vaincus afin d'éliminer le symbole le plus frappant de leur résistance. La plupart des cultures ont fabriqué des cloches artistiques, tant par leur forme que leur matériau et leur ornementation ; les religions orientales et occidentales ont incorporé des motifs symboliques dans l'ornementation des cloches.

Dans l'Antiquité, les Chinois ont été les premiers à utiliser musicalement des carillons, c'est-à-dire des séries de cloches, appelées *bianzhong*. En Occident, on trouve fréquemment depuis le IXe siècle de petits jeux de cloches fixées suspendues et généralement accordées diatoniquement. En français, on désigne par « carillon » toute sorte de jeux de cloches. Mais les Anglais appliquent une autre terminologie : les jeux de cloches accordées d'au moins vingt-trois cloches sont appelés carillons, ceux de deux cloches ou davantage qui se balance librement, *peal*, et une seule cloche fixe en répétition lente, glas. De nos jours, elles peuvent toutes être actionnées électriquement. Le *change-ringing* est une pratique anglaise de sonneries de cloches avec plusieurs combinaisons possibles (de cinq à douze cloches sonnées en permutations mathématiques). Le *zvon* (« carillon ») de l'Église russe orthodoxe sonne des schémas rythmiques répétitifs. En Angleterre et aux États-Unis, on trouve depuis le XIXe siècle des jeux de cloches manuelles sonnant jusqu'à cinq octaves, et capables de produire des mélodies et des harmonies simples. Dans l'ensemble, les fonctions liturgiques et utilitaires des cloches ont beaucoup diminué, alors que leur utilisation musicale a augmenté.

Les cloches métalliques forgées et rivetées sont antérieures à celles en métal fondu. La plus ancienne fonte de cloche (c'est-à-dire le moulage de cloches à partir de métal en fusion) remonte à l'âge

du bronze. Dans la Chine antique, il y avait de merveilleux fondeurs, qui ont atteint le sommet de leur art sous la dynastie des Zhou (vers — 1045-256). Les cloches de temple elliptiques avec de remarquables décorations symboliques coulées sur leur surface grâce au procédé à cire perdue étaient caractéristiques.

La facture de cloches européenne a été à l'origine un art monastique. Les premières cloches chrétiennes étaient faites dans des plaques de fer martelées et rivetées (elles ressemblaient à des cloches de vaches). Bien qu'on ait pratiqué le moulage du bronze dans l'Europe préchrétienne, celui-ci n'a pas été repris avant le VIII^{e} siècle.

Dans la fonte de cloches, le métal en fusion (généralement du bronze) est versé dans un moule composé d'un noyau interne et d'un moule externe, ou chape, dont les contours correspondent au profil de la cloche. La plupart des moules sont revêtus de glaise, ceux des cloches manuelles de sable. Le métal liquide, chauffé à environ 1 100 ^{0}C, entre dans un trou percé au sommet, tout en étant tassé (par une série de coups légers) dans un autre. Pour éviter une porosité indésirable, on laisse s'échapper les gaz formés. Le refroidissement est soigneusement contrôlé pour éviter que la surface externe ne refroidisse plus vite que la surface interne, ce qui créerait une tension susceptible d'entraîner par la suite des fêlures. Les grosses cloches ont besoin d'une ou deux semaines pour refroidir. Une fois le moule retirè, on décape et on polit la cloche à la sableuse. Si une certaine hauteur de son est requise, on retire du métal avec un tour en divers endroits de sa face interne. Le bronze des cloches est un alliage de cuivre et d'étain. Le contenu en étain peut aller de 13 à 25 p. 100 du poids, rarement plus. L'étain augmente la fragilité et les grosses cloches en contiennent moins que les petites. La plupart des carillons en contiennent 20 p 100.

Le moulage a amélioré le son des cloches en permettant une plus grande épaisseur des parois et un contrôle plus précis du contour (rond de nos jours). Pendant des siècles, les cloches ont eu une paroi convexe d'épaisseur uniforme, forme appelée en ruche d'abeille ou cloche primitive. La paroi a été allongée pour utiliser les cloches dans les beffrois et le bord a été renforcé pour augmenter la résonance et la force. La maîtrise de la hauteur du son remonte au IXe siècle, lorsque des jeux accordés de petites cloches appelés *cymbala* ont vu le jour.

Dès le XIe siècle, des fondeurs de cloches laïques – souvent itinérants – ont commencé à jouer un rôle actif et ont occupé une place prépondérante à la Renaissance. Les hautes tours de l'architecture gothique ont conduit à fabriquer des cloches beaucoup plus grandes et plus résonantes ce qui a donné naissance à une version archaïque de l'actuelle cloche de campanile : en forme de tulipe dont le sommet est étroit et arrondi ; une panse longue et droite qui s'élargit vers l'extérieur en bas ; et une ligne de frappe évasée. Cette forme s'est imposée au XIIIe siècle. Jusqu'au XVe siècle, lorsqu'une forme analogue à la forme moderne occidentale est apparue, elle s'est lentement transformée, la panse est devenue proportionnellement plus courte et concave, le sommet plus large, le bord supérieur plus carré et la ligne de frappe a épaissi.

Les fonderies de cloches jouissaient d'un prestige considérable et l'apparition de la poudre à canon au XIVe siècle a permis aux fondeurs d'ajouter à leur production la fabrique de canons. Les fondeurs de Belgique et des Pays-Bas surpassaient tous les autres ; leur réputation n'a fait qu'augmenter lorsque le carillon s'est répandu dans ces pays du XVe au XVIIIe siècle, leur art culminant avec lesfrères néerlandais François Hemony (vers 1609-1667) et Pieter

Hemony (1619-1680). Cet art a décliné au XIXe siècle, particulièrement en ce qui concerne la précision de l'accord, mais il a retrouvé son excellence au XXe siècle.

La fonderie de cloches russe date du XIIIe siècle et, au XVIe siècle, on fabriquait en Russie des cloches de plusieurs tonnes. La plus grosse cloche du monde, le *Tsar Kolokol III* (« cloche du Tsar III ») à Moscou, a été fondue en 1733-1735 ; elle pèse environ 180 tonnes ; brisée dans un incendie en 1737, elle n'a jamais sonné. Traditionnellement les fondeurs anglais ne se sont jamais tellement préoccupés de l'accord interne des partiels de leurs cloches, parce que l'usage des cloches – *change ringing* et carillons – n'impliquait pas d'harmonie. Au XXe siècle, ils ont adopté l'accord des partiels utilisé en Belgique et aux Pays-Bas.

Les grelots, petites cloches sphériques dans lesquelles se déplace une ou plusieurs billes en métal, ont été considérés historiquement comme une sorte de cloche, mais les experts modernes les classent maintenant dans les hochets ; les sonnailles en sont des exemples familiers. Très ancienne, elle participe d'un grand nombre des fonctions rituelles et magiques des cloches.

E.U.

CLOCHE À VENT

On nomme cloche à vent une cloche ou un ensemble d'objets résonants dont les mouvements et, par conséquent, les sons sont produits par le vent. La cloche à vent revêt trois formes principales : un ensemble de petits morceaux de métal, de verre, de poterie, de bambou, de coquillage ou de bois qui tintent lorsque le vent souffle sur eux ; un ensemble de carillons qui sonnent grâce à un battant central, auquel est attachée une plaque plate qui intercepte le vent ; une cloche dont le battant est attaché à une plaque plate qui capte le vent.

La cloche à vent existe depuis les temps préhistoriques dans de nombreuses cultures. Elle a connu un plein développement en Asie orientale et en Asie du Sud, de Bali au Tibet et au Japon, souvent couverte de décorations élaborées, coulées ou sculptées, et suspendue à l'avant-toit des structures sacrées. Les bouddhistes ont utilisé tout particulièrement les cloches à vent, les attachant à profusion par centaines ou même par milliers aux avant-toits des temples, des tombeaux et des pagodes, provoquant sous l'effet du vent un tintement assourdissant. En Asie comme dans les pays méditerranéens anciens, les cloches à vent ont pour fonction d'attirer les esprits bienveillants. En Chine et au Japon (où on les appelle *feng-ling* et *furin*, respectivement ; littéralement : « cloche à vent »), elles sont devenues un objet d'art décoratif sur les habitations ainsi que sur des structures sacrées.

E.U.

CLOCHE MANUELLE

On appelle cloche manuelle (ou encore sonnette ou clochette) une petite cloche – généralement en cuivre ou en bronze, mais parfois en laiton, en argile, en porcelaine, en verre ou en tout autre matériau dur et résonant – dotée d'une poignée, ou, en guise de poignée, d'une boucle ou d'une lanière de cuir. Les premières cloches manuelles étaient probablement en cuivre martelé ; depuis l'âge du bronze, la plupart des cloches sont coulées dans un métal.

Dans l'Antiquité, en Asie, en Égypte, en Grèce et à Rome, les cloches manuelles jouaient un rôle important dans les rituels religieux : leur sonnerie était un appel à la prière et on considérait qu'elle exorcisait les démons et guérissait les malades. Les cloches manuelles ont également eu d'importantes fonctions liturgiques et utilitaires dans les monastères asiatiques et européens.

En Occident, les cloches manuelles servaient aux vendeurs des rues, aux crieurs publics et aux veilleurs de nuit pour la signalisation et pour attirer l'attention. Dans la Grèce antique, elles annonçaient l'ouverture du marché aux poissons et, à Rome, celle des bains publics. La tapisserie de Bayeux (XI^{e} siècle) illustre la pratique courante de la sonnerie de cloches manuelles au cours de processions funèbres (souvent pour chasser les démons). Au Moyen Âge, les paysans européens sonnaient des cloches manuelles dans les champs pour invoquer la fertilité.

En Orient et en Occident, les cloches manuelles profanes et religieuses étaient souvent des œuvres d'art, fabriquées dans des

métaux précieux, avec une ornementation élaborée en relief. Parmi les premières cloches manuelles qui nous sont parvenues figurent quatre-vingts cloches en bronze provenant de Ninive, en Mésopotamie (de nos jours, en Irak). Une quarantaine d'anciennes cloches irlandaises, constituées de plaques de fer martelées et rivetées, ont été conservées ; la plus célèbre est la *Clog-an-Eadhacta Phatraic*, qui date d'environ 552 après J.-C.

Des jeux de cloches manuelles accordés diatoniquement (sur une gamme de sept notes) sont apparus en Angleterre au XVII^e^ siècle pour pratiquer les permutations mathématiques du *change-ringing* (pratique anglaise de sonneries de cloches avec plusieurs combinaisons possibles). Au XVIII^e^ siècle, des groupes de sonneurs se sont lancés dans le jeu d'airs, l'étendue des cloches passant à plusieurs octaves chromatiques (c'est-à-dire de douze notes chacune).

E.U.

CLOCHES-TUBES

Les cloches-tubes, ou cloches tubulaires, sont constituées par une série de tubes accordés – généralement en cuivre (ils étaient à l'origine en bronze) –, de différentes longueurs, frappés avec des maillets en bois pour produire un son. Les grosses cloches-tubes ont d'abord été utilisées pour remplacer les cloches d'église dans les beffrois. On a ensuite fabriqué de petits tubes commandés depuis un clavier d'orgue. Elles ont été introduites dans l'orchestre symphonique, où elles sont jouées par un percussionniste, par le Britannique John Hampton en 1886.

Les cloches-tubes construites pour l'orchestre offrent une plus grande précision rythmique que les véritables cloches ; de plus, leur son est plus clair car il comporte moins d'harmoniques aigus. L'étendue de l'instrument de dix-huit tubes couvre normalement une octave et demie à partir du do_4.

Au xx^{e} siècle, les cloches-tubes ont été utilisées par Benjamin Britten dans son opéra *The Turn of The Screw* (1954), par Olivier Messiaen dans sa *Turangalîlâ-Symphonie* (1949) et dans *Chronochromie* (1960), par Pierre Boulez dans *Pli selon pli* (1962)...

E.U.

CLUSTER

C’est en 1912 que le compositeur américain Henry Cowell (1897-1965) inaugure une nouvelle technique pianistique – le jeu simultané de la totalité des notes adjacentes comprises entre deux limites – qui conduit à la création de « grappes » de sons de « densité » variable selon que celles-ci sont obtenues avec le poing, le plat de la main ou l’avant-bras. Il nomme *tone clusters* ces agrégats sonores plus ou moins étendus, dans lesquels aucune des notes qui les composent n’est perceptible individuellement. Ceux-ci apparaissent pour la première fois dans sa pièce pour piano seul *Adventures in Harmony (A Novelette)*, datant de 1913. Cowell en généralise l’utilisation après sa rencontre avec le pianiste Leo Ornstein, en 1916.

Dans son ouvrage *New Musical Ressources*, entamé vers 1917 – époque d’une autre pièce pour piano recourant aux clusters, *The Tides of Manaunaun* – mais publié seulement en 1930, Cowell précise les divers aspects de son invention, qu’il divise en premier lieu en « petit cluster » et en « grand cluster ». S’il faut au moins trois sons adjacents – diatoniques ou chromatiques – pour réaliser un petit cluster, il n’existe aucune restriction sur le nombre de notes et leur étendue (ambitus) pour en créer de grands. Cowell définit par ailleurs des clusters fixes, des clusters mobiles et des clusters « en harmoniques », obtenus, au piano, par « touches discrètement enfoncées dans l’aigu du clavier alors que des clusters sporadiques sont joués dans le grave ».

En fait, le « cluster » est une extension de la notion d'accord qui recouvre des réalités bien différentes. Le cluster pianistique se prête en effet, bien entendu, à d'infinies possibilités d'attaques et de touchers, et favorise les phénomènes de résonance, tels que les exploiteront Karlheinz Stockhausen dans son *Klavierstück X* (1954-1961), Maurice Ohana dans ses *24 Préludes pour piano* (1972-1973), Iannis Xenakis dans *Mists* (1981), ou encore Helmut Lachenmann dans sa cinquième pièce de *Ein Kinderspiel* (1981). À titre d'exemple, Le *Klavierstück X* comporte une échelle de sept densités de clusters : de 3 notes, de quarte (6 notes), de sixte (10 notes) et de neuvième (15 notes), jouées avec le plat de la main ; de 21, 28 et 36 notes, jouées avec l'avant-bras.

Dans la seconde moitié du xx^{e} siècle, la technique du cluster investira les petites formations puis le grand orchestre, et se généralisera à tous les instruments « polyphoniques » (harpe, clavecin, orgue...). Chez Cowell, on trouve ainsi des clusters dans son *Cinquième Quatuor à cordes* (1956) et dans sa *Sixième Symphonie* (1952). Un autre exemple célèbre de la généralisation des clusters est fourni par *Atmosphères*, de György Ligeti (1961), pièce pour grand orchestre qui est caractérisée par la superposition sur une même hauteur de « grappes » de différents instruments dont la répartition varie peu à peu (et non plus, comme dans le cas du piano, par la superposition de différentes hauteurs). En outre, depuis son invention, le cluster s'est développé en acceptant les sons non adjacents.

Les clusters se sont donc acclimatés à toutes les formes et à tous les langages musicaux, un de leurs domaines d'élection étant, bien entendu, celui des micro-intervalles (clusters composés d'un grand nombre de quarts de ton et de demi-tons, par exemple).

Alain FÉRON

COLORATION

Parler de couleur ou de coloration en musique est une chose assez complexe. Tous les musiciens emploient ce terme, mais sait-on véritablement ce qu'il recouvre ? On dit souvent que tel instrumentiste a une belle couleur, on parle de la couleur harmonique, orchestrale mais donner une définition de cette notion reste beaucoup plus difficile.

• La coloration mélodique et harmonique

Dans l'Antiquité, on ne parlait pas de couleur mélodique, mais le choix des hauteurs était associé à des états. Ces modes ou ces échelles de notes, c'est-à-dire une succession d'intervalles à laquelle la mélodie se conforme, produisaient des sensations différentes. C'est Platon qui est à l'origine de cette théorisation. En effet, il établit des correspondances entre les modes, les genres poétiques et les circonstances de leurs usages. Le mode dorien incite au courage, le lydien est triste et funèbre, l'hypolydien est voluptueux...

Dans la « musique savante », si l'on fait exception d'Olivier Messiaen, qui a véritablement essayé de préciser les rapports entre son et couleur, et cela de manière presque scientifique, parler de couleurs harmoniques et mélodiques implique que le compositeur crée des surprises, des ruptures de tonalités (modulations) et que l'ensemble, n'étant pas uniforme, devienne nécessairement coloré. Mais, en général, parler de coloration mélodique ou harmonique n'implique pas une couleur précise, comme c'est le cas dans la peinture.

Créer une couleur harmonique, c'est par exemple ajouter une altération à une note pour créer une surprise. En mineur, la cadence parfaite comporte parfois une altération sur l'accord de sixte placé sur le quatrième degré. L'accord de sixte ainsi modifié est connu sous le nom de sixte napolitaine et produit un effet plus inattendu qu'une simple cadence parfaite. Cette altération n'entraîne pas une modulation ; elle est simplement une note étrangère qui colore l'accord.

• La coloration orchestrale

Dès le début du XIX^{e} siècle, les nouvelles exigences des compositeurs (de Ludwig van Beethoven, par exemple, en ce qui concerne le piano) suscitent des progrès de la facture instrumentale, qui vont rendre possible la naissance d'un nouveau langage orchestral. L'attention des compositeurs se porte sur le timbre, l'équivalent de la couleur, qui est un des moyens d'expression privilégié par les peintres romantiques. Le choix des timbres devient capital : celui-ci est destiné à faire ressentir, de façon immédiate, la violence d'une passion, la délicatesse d'un sentiment, l'insolite d'une situation. L'harmonie et la mélodie perdent leur primauté au bénéfice de la couleur et de l'intensité sonores.

« Des sonorités qui parlent des profondeurs de l'être » : c'est ainsi que Robert Schumann évoquait la musique de Carl Maria von Weber, compositeur notamment du *Freischütz* (1821), dont l'ambiance sonore fait pénétrer dans l'univers du fantastique. Weber a obtenu cet effet en jouant sur la spécificité des timbres qu'il a su utiliser, seuls ou associés, de façon à souligner la particularité d'une situation ou d'un état d'âme. L'exemple le plus célèbre est celui de la scène qui se passe dans la Gorge-aux-Loups, la nuit. L'association, dans les traits fulgurants, des cordes et des piccolos

fait frissonner l'auditeur, épouvanté par des chœurs fantomatiques et des sonorités sourdes et menaçantes. En 1824, Hector Berlioz découvrira cette magie instrumentale et vocale. Comme Delacroix en peinture, Berlioz a le goût du mouvement et de la couleur. En 1843, il publiera son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, dans lequel il théorise le nouveau langage qui confère un rôle structurel au timbre. L'attention particulière qu'il porte au problème du timbre et de la couleur orchestrale va dans le sens des recherches musicales de la plupart des musiciens romantiques, qui relient leur nouvelle conception du temps musical (fonction de l'instant) à une incarnation bien spécifique.

Chercher de nouvelles couleurs orchestrales implique que l'on connaisse bien toutes les spécificités sonores de chaque instrument, pour pouvoir imaginer de nouvelles combinaisons de timbres. À partir de Berlioz, la plupart des compositeurs vont avoir des préoccupations sonores du même ordre. Richard Wagner accorde un rôle primordial à la spécificité sonore de ses leitmotivs et aux modifications de la texture et de la couleur orchestrales, en jouant de l'opposition entre fusion et clarté des timbres, en liant dynamique sonore et multiplication des instruments, en assurant des effets de crescendo à partir des entrées successives de timbres nouveaux, sans pour autant renforcer l'intensité sonore de chacun des instruments.

Au xx^{e} siècle, que ce soit à Vienne avec Arnold Schönberg ou à Paris avec Gabriel Fauré, Claude Debussy ou Maurice Ravel, toutes les recherches se portent sur les nouvelles alliances de timbres et la coloration orchestrale. Debussy a inauguré cette nouvelle façon de penser la musique en abandonnant le mode narratif pour le rêve et l'imagination : « Je veux chanter les paysages intérieurs », disait-il.

En effet, avant de penser écriture, il pensait espace sonore et couleur orchestrale. Par là, il rendit la première place au son, qui devint l'élément structurel du discours musical.

Avec l'abandon de la mélodie comme structuration du discours musical, Schönberg décida d'appliquer au timbre les principes jusque-là appliqués à la mélodie, de façon à créer des mélodies de timbres. C'est ainsi que dans *Farben* (« Couleurs »), troisième de ses *Cinq Pièces pour orchestre* (1909), la mélodie se situe uniquement au niveau des timbres, et non plus au niveau des hauteurs : un même accord va être entendu en continu pendant assez longtemps, mais Schönberg va varier la combinaison des instruments, donc des timbres – d'où le nom de mélodie de timbres.

Antoine GARRIGUES

COMÉDIE MUSICALE

Introduction

Une histoire, et tout à son service : dialogues, chansons, chœurs, danses... La comédie musicale, ou *musical*, pièce de théâtre total, principale contribution des États-Unis à l'art de la représentation, est un genre typiquement américain, qui, à Broadway, dépasse en popularité les pièces de théâtre dites « légitimes », entièrement parlées. Il présente des points communs avec l'industrie cinématographique hollywoodienne : principalement divertissant, souvent ancré dans la légende de l'Amérique, tous ses composants sont mis au service d'une dramaturgie efficace, à vocation essentiellement commerciale.

Le musical est né de la lente fusion d'influences européennes et afro-américaines, de l'opérette au jazz. Des compositeurs issus de familles d'Europe de l'Est ou de Russie lui ont conféré ses lettres de noblesse. Promu par quelques producteurs de génie, le genre adopte sa forme quasi définitive en 1927, avec *Show Boat* de Jerome Kern et Oscar Hammerstein, II, pièce de théâtre musical historique. Il sera cependant profondément renouvelé par des « super-metteurs en scène » également chorégraphes qui intégreront la danse à la narration dans les années 1950 et 1960.

La définition du musical reste donc vaste : un livret construit de façon dramatique où les interprètes se mettent soudain à danser ou à chanter pour faire progresser l'histoire, raccourcir le temps, exprimer la personnalité d'un personnage et ses émotions. Ce genre

repose, dans les pays anglo-saxons, sur une formation totale de l'acteur, qui intègre traditionnellement jeu, chant et danse.

Le musical est conçu de nos jours avec une visée mondiale. Les producteurs font appel aux vedettes de la *pop music* pour composer les partitions, mais I'écueil reste Ie même : les chansons donnent-elles réellement de la chair aux personnages et servent-elles efficacement à la narration ?

• Origines et fusions

Aux États-Unis, le théâtre est dès son origine populaire et musical. Les opéras sont joués dans des théâtres traditionnels ; l'nn des premiers, présenté en 1750 à New York, encore colonie britannique, est *The Beggar's Opera* de John Christopher Pepusch et John Gay, parodie britannique de l'*opera seria*. Au XIXe siècle, chaque théâtre dispose d'un orchestre, et une soirée typique de quatre à cinq heures offre toute la gamme des divertissements : théâtre, chansons et danses entre les pièces.

En 1843, le groupe Virginia Minstrels dirigé par Daniel Decatur Emmett invente à New York le *minstrel show*, une des futures composantes du musical. Ces spectacles intègrent les rythmes et des danses de la population afro-américaine qui fascinent le public bIanc : quatre ou six artistes au visage grimé en noir se tiennent debout en demi-cercle ou alignés face au public ; ils interprètent, en solo ou en groupe, danses, sketches et parodies musicales, interagissant avec un maître de cérémonie, dénommé l'*interlocutor*, avant de terminer par une danse endiablée. La forme rend populaires les claquettes venues des rues ainsi que les rythmes afro-américains.

Entre 1865 et 1900, la confusion dans le théâtre musical est à son comble aux États-Unis. Les formes prolifèrent. L'opérette britannique (comme *H.M.S. Pinafore* de Gilbert et Sullivan), l'opérette viennoise et son homologue française (illustrée notamment par Jacques Offenbach) débarquent et inspirent des compositeurs américains comme Victor Herbert. Des formes de spectacle qui jouent sur le spectaculaire apparaissent : il devient difficile de distinguer les *farce comedies*, les *revues* et les *extravaganzas*. L'expression « comédie musicale » apparaît.

Créée le 12 septembre 1866 au Niblo's Garden de New York, la revue *The Black Crook* est citée souvent comme précurseur du musical : ce spectacle mêle des éléments de mélodrame et de fantaisie inspirés par le *Faust* de Goethe et *Le Freischütz* de Carl Maria von Weber, avec des ballets interprétés par une troupe de cent danseuses françaises en collant, et dispose de magnifiques costumes, de décors spectaculaires et d'une impressionnante machinerie de scène. Joué 474 fois pendant seize mois, ce spectacle, qui n'est pas neuf dans sa construction, va être imité, notamment par *Evangeline*, en 1874, qui mêle des éléments de burlesque, un livret comique en rimes, des sketches dignes de minstrel shows, une histoire romantique, et des chansons empruntées à l'opérette et à l'opéra-comique.

À cette époque, les *variety shows* apparaissent dans des saloons, qui espèrent ainsi voir augmenter la consommation des clients : ces spectacles enchaînent chansons sentimentales et chansons comiques, solos instrumentaux, sketches comiques, danses, jonglages et acrobaties. Après la guerre de Sécession, la forme, nettoyée de ses composantes les plus vulgaires, gagne, sous le nom de *vaudeville*, des théâtres plus familiaux, sous la houlette du producteur précurseur Tony Pastor. Les artistes qui se produisent

passent des accords avec des éditeurs de musique afin d'interpréter sur scène leurs nouvelles chansons.

Artiste à tout faire – il est compositeur, parolier, auteur, metteur en scène et producteur –, George M. Cohan demeure l'un des maîtres du vaudeville. Son *Little Johnny Jones*, créé au Liberty Theatre de New York le 7 novembre 1904, est considéré comme l'autre premier musical américain : il s'écarte et se distingue de l'opérette avec ce mot d'ordre : « Du tempo, du tempo, du tempo ! Je veux qu'il y ait toujours du mouvement. » Avec une action furieusement rapide, une mise en scène cinématographique, des personnages ancrés dans le quotidien même s'ils sont parfois stupides, de l'humour populaire, des chansons touchantes et une histoire suffisamment éclectique pour permettre d'y inclure n'importe quel numéro, les spectacles de George M. Cohan deviennent la norme dans les années 1920. C'est lui qui donne à Broadway son premier hymne, *Give My Regards to Broadway*, chanson extraite de *Little Johnny Jones*.

La *revue*, inspirée des spectacles des Folies-Bergère françaises, est l'autre forme populaire de vaudeville en ce début de siècle. *Ziegfeld Follies* (à partir de 1907), *The Passing Show* (à partir de 1912), *George White's Scandals* (en 1919) : dans tous les cas, il s'agit d'en mettre plein la vue en matière de plumes, de diamants et de jolies jambes. Le producteur Florenz Ziegfeld, Jr. combine humour, pastiches, numéros de cirque, danses, tableaux vivants, numéros de minstrel et met la femme au centre des soirées. Il n'y a pas de livret, mais tous les éléments ont un thème commun. Les sketches et chansons écrits par différents auteurs permettent à des compositeurs comme Irving Berlin, George Gershwin et Richard Rodgers d'y faire leurs premières armes.

• 1920-1942 : « Show Boat » et l'âge du jazz

Dans les années 1920, opérettes à l'européenne signées Victor Herbert ou Sigmund Romberg et comédies musicales jazzy signées George Gershwin, Irving Berlin ou Jerome Kern se partagent les suffrages du public américain.

Ce sont des compositeurs blancs qui importent les rythmes syncopés, le blues et la joie de vivre de la musique noire dans la musique populaire américaine : de Jerome Kern à Georges Gershwin, les futurs maîtres du musical sont presque tous nés entre 1885 et 1902 à New York, au sein de familles d'immigrés juifs de Russie, d'Europe centrale ou de l'Est. Seul Cole Porter reconnaît avoir appris les caractéristiques de la mélodie et des harmonies juives. Ces compositeurs débutent souvent comme accompagnateurs de répétitions et *song pluggers*, musiciens qui interprètent des chansons chez des éditeurs de musique pour vendre des partitions. Ils absorbent rapidement le ragtime, le blues, l'opérette, intègrent le jazz des années 1920 et le swing dans les années 1930. Ils assistent notamment aux représentations de *Shuffle Along*, première comédie musicale écrite et interprétée par des artistes noirs à Broadway, créée le 23 mai 1921. Dans les années 1920, ils se mettent à écrire les partitions de spectacles entiers.

Les livrets des comédies musicales américaines des années 1920 sont minces, légers et souriants. On écrit sur mesure pour des vedettes comme Ethel Merman, Victor Moore, Marilyn Miller, Fred et Adele Astaire.

Show Boat de Jerome Kern et Oscar Hammerstein, II, créé le 27 décembre 1927 au Ziegfeld Theatre de New York, est la

véritable première comédie musicale à l'américaine. Pour la première fois, le livret intègre complètement les chansons dans la narration : celles-ci font progresser l'histoire. Le compositeur Jerome Kern utilise une palette de styles pour s'adapter à la personnalité de chaque personnage, du folklore noir aux airs d'opérette, des negro spirituals aux valses en passant par des morceaux dignes d'Offenbach. Le spectacle, adapté du roman éponyme d'Edna Ferber, prouve que le genre du musical peut s'adapter à toute forme d'écrit et devenir sérieux.

Dans les années 1930, la comédie musicale à consonance jazz devient dominante : Ie swing I'emporte, la musique devient plus urbaine et emprunte au ragtime, au blues et au jazz. Si Vincent Youmans crée encore le léger *No, No, Nanette* (1925), Broadway est touché par la crise de 1929 et certains compositeurs s'exilent à Hollywood, où le cinéma devenu parlant adapte en rafale les spectacles de la côte est. À Broadway, les livrets sautillants et guillerets Iaissent place à Ia gravité et à l'esprit satirique. George Gershwin imagine dans un grinçant *Of Thee I Sing* (1931) un candidat à la présidence des États-Unis qui lance un concours de beauté pour être élu : une pièce de théâtre musical obtient pour la première fois un prix Pulitzer. Richard Rodgers et Lorenz Hart, le duo le plus mordant de la décennie, enchaînent vingt-neuf spectacles humoristiques, grinçants et toujours novateurs : un vrai ballet signé George Balanchine apparaît dans *On Your Toes* (1936) ; un antihéros est au centre de *Pal Joey* (1940).

Il faut attendre 1935 pour qu'apparaisse un deuxième ouvrage de comédie musicale complètement intégré, *Porgy and Bess*. Son compositeur, George Gershwin, auteur de la *Rhapsody in Blue*, est l'un des rares de Tin Pan Alley, 28^{e} Rue de New York, fief des éditeurs de chansons, à rencontrer aussi l'estime du public des

grandes salles de concerts. À son tour, il transforme en comédie musicale un roman de Edwin DuBose Heyward sur la vie des Afro-Américains dans le quartier fictif de Catfish Row, à Charleston, en Caroline du Sud, au début des années 1920. Gershwin part étudier Ia vie dans les ghettos noirs, transcrit les negro spirituals, le blues, le jazz, et utilise différents styles musicaux pour recréer l'atmosphère locale. Il compose des récitatifs et des leitmotivs fondés sur la note bleue, les rythmes utilisés dans cet ouvrage sont souvent syncopés. *Porgy and Bess* sera qualifié de « american folk opera ».

Hors des États-Unis, la forme hybride du musical se développe en Allemagne sous la houlette de Kurt WeilI, dont *L'Opéra de quat' sous*, créé à BerIin en 1928, mêle intimement chansons, cabaret et pièce de théâtre. Expatrié aux États-Unis, Kurt Weill reprendra dans les années 1940 le flambeau de George Gershwin.

• 1943-1964 : l'âge d'or du musical

En 1943, Richard Rodgers et Oscar Hammerstein, II offrent à la comédie musicale son premier grand succès populaire, *Oklahoma !*, créé Ie 31 mars au St. James Theatre de New York. Ancrée dans l'Amérique profonde, l'œuvre, qui restera plus de cinq années consécutives à l'affiche, mêle thèmes sentimentaux et historiques ; les ballets révolutionnaires de la chorégraphe Agnes De Mille ne sont plus simplement des interludes divertissants mais constituent des moments clés du récit. Seulement douze chansons sont composées ; néanmoins, leurs reprises avec de nouvelles paroles par d'autres personnages ajoutent de l'épaisseur à la narration.

La trame d'*Oklahoma !* est typique de la dramaturgie des musicals : elle repose sur deux couples, l'un sérieux, l'autre comique, entourés par un acteur ethnique et un « méchant ». Le récit

présente d'abord les personnages, complique les affaires entre les deux amoureux séparés, qui seront réunis après maints rebondissements.

Rodgers et Hammerstein vont par la suite créer une comédie musicale tous les deux ans, de *Carousel* (1945) à *The Sound of Music* (1959 ; en français, *La Mélodie du bonheur*), en passant par *South Pacific* (1949), qui ose mettre en scène les G.I. postés dans l'océan Pacifique à peine la Seconde Guerre mondiale terminée. Irving Berlin et Cole Porter écrivent chacun leur chef-d'œuvre musical intégré : *Annie Get Your Gun* (1946), fondé sur la vie d'une des légendes de l'Ouest américain, Annie Oakley, et *Kiss Me, Kate* (1948), adaptation de *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare.

Une nouvelle génération de compositeurs apparaît avec Jule Styne (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1949 – *Les hommes préfèrent les blondes*) et Frank Loesser (*Guys and Dolls*, 1950), tous deux issus de Hollywood, Jerry Ross et Richard Adler (*The Pajama Game*, 1954), et, dans la lignée plus romantique de l'opérette, Frederick Loewe et Alan Jay Lerner (*Brigadoon*, 1947 ; *My Fair Lady*, 1956).

Kurt Weill investit également cette forme purement américaine. Après Bertolt Brecht, ses librettistes se nomment Moss Hart, Ira Gershwin, Maxwell Anderson. Les thèmes de ses comédies musicales sont ambitieux : psychanalytique, comme dans *Lady in the Dark* (1941), onirique comme dans *One Touch of Venus* (1943), ou opératique comme dans *Street Scene* (1947), situé dans les rues de New York, qui anticipe *West Side Story*.

Leonard Bernstein est l'autre successeur de George Gershwin. Diplômé de Harvard, il oscille entre salles de concert, où il dirige brillamment des orchestres, et théâtres de Broadway, entre la

composition d'opéras et celle de comédies musicales. Après *On the Town* (1944), aux sonorités jazzy, écrit à l'âge de vingt-six ans, il compose, parfois en dilettante, *Peter Pan* (1950), *Wonderful Town* (1953), *Candide* (1956), avant son chef-d'œuvre emprunt de jazz et d'harmonies complexes, *West Side Story*, créé au Winter Garden Theatre de Broadway le 26 septembre 1957.

Le chorégraphe prend une place grandissante dans le processus de création. Jerome Robbins cumule ainsi les fonctions de chorégraphe et de metteur en scène de *West Side Story* : il n'hésite pas à procéder à des coupes dans le livret et les chansons pour démarrer le spectacle sur une chorégraphie des Jets qu'il juge plus efficace, et à le clore par un instrumental où les acteurs restent atones d'émotion. Il s'écarte des chorégraphies de groupes en dotant chaque acteur d'une façon personnelle de bouger. Les méthodes du metteur en scène demeurent mémorables : il recrée la tension entre bandes hors de la scène en empêchant les acteurs de se retrouver.

Au début des années 1960, certaines productions musicales préfèrent l'intimité des petites salles. *The Fantasticks* de Harvey Schmidt et Tom Jones, inspiré des *Romanesques* d'Edmond Rostand, restera ainsi plus de trois décennies à l'affiche du Greenwich Village Theatre, d'une capacité de 150 sièges.

L'année 1964 marque une apothéose avec les créations de *Hello, Dolly !* de Jerry Herman, *Funny Girl* de Jule Styne, *Fiddler on the Roof* (*Un violon sur le toit*) de Jerry Bock et Sheldon Harnick, et *Golden Boy* de Charles Strouse. La relève est assurée, mais la comédie musicale se démode.

L'âge d'or du musical à Broadway coïncide avec l'âge d'or des comédies musicales à Hollywood. Le cinéma musical est un genre

en soi, né dès le premier film en partie sonore, *The Jazz Singer* (*Le Chanteur de jazz*), d'Alan Crosland, en 1927. Les premiers films sonores adaptent les spectacles de Broadway pour le cinéma et toute une génération de compositeurs et de metteurs en scène issue de Broadway, de Vincente Minelli à Busby Berkeley et Rouben Mamoulian, part pour la côte ouest inventer une nouvelle grammaire. Les films musicaux connaissent leur apogée dans les années 1950, sous la houlette d'Arthur Freed et de son unité à la Metro Goldwyn Mayer. Les vedettes de Broadway ne reprennent pas forcément leur rôle dans les adaptations cinématographiques des succès : Mary Martin (*La Mélodie du bonheur*), Carol Chauning (*Les hommes préfèrent les Blondes*), Julie Andrews (*My Fair Lady*), Barbara Cook (*Candide*), Alfred Drake (*Oklahoma !*), Ethel Merman (*Gypsy* de Stephen Sondheim et Jule Styne), Zero Mostel (*Un violon sur le toit*) sont remplacés. À Hollywood, les vedettes se nomment Judy Garland, Ann Miller, Jane Powell, Vera-Ellen, Gene Kelly et Fred Astaire. Ils sont à l'affiche de chefs-d'œuvre du genre comme *An American in Paris* (*Un Américain à Paris*, de Minnelli, 1951), *Singin' in the Rain* (*Chantons sous la pluie*, de Gene Kelly et Stanley Donen, 1952) ou *The Band Wagon* (*Tous en scène*, de Minnelli, 1953). Mais, après *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins en 1961, *My Fair Lady* de George Cukor en 1964 et *Hello, Dolly !* de Gene Kelly en 1969, la popularité des films musicaux s'érode également.

• Le mnsical rock et Stephen Sondheim

Dans les années 1960, Cole Porter ou Richard Rodgers se sont retirés ou connaissent des échecs. Des nouveaux venus, parfois issus du milieu de la musique pop, connaissent un succès unique, à l'instar de Mitch Leigh, compositeur de *Man of La Mancha* (*L'Homme de la Mancha*, adaptation de *Don Quichotte*, 1965).

Certains nouveaux compositeurs s'inscrivent dans la lignée mélodique et jazzy de leurs aînés : Charles Strouse (*Bye Bye Birdie*, 1960 ; *Golden Boy*, 1964) ou Jerry Herman (*Hello, Dolly !*, 1964) mêlent la vivacité jazzy de l'âge d'or et le besoin d'évasion des spectateurs. Cy Coleman (*Sweet Charity*, 1966), John Kander et Fred Ebb (*Cabaret*, 1966) forgent pour leur part une ligne plus corrosive et épicée. Les metteurs en scène règnent en maître : Harold Prince, Jerome Robbins, Bob Fosse, Mike Nichols, Gower Champion ou Michael Bennett voient leurs noms écrits plus gros sur l'affiche que les vedettes ou compositeurs ; ils ont droit de vie ou de mort sur chacun des ingrédients : dramaturgie, musique, danse...

L'époque est secouée par le rock'n'roll et la montée en puissance de la télévision, qui donnent un coup de vieux à la comédie musicale. Le public change instantanément et le genre tente de s'adapter. *Bye Bye Birdie* fait entrer le rock'n'roll à Broadway : le récit s'inspire des déboires d'Elvis Presley en partance pour l'armée.

Hair, de Galt MacDermot, Gerome Ragni et James Rado, est, en 1968, la première comédie musicale autoproclamée rock (« American Tribal Love Rock Musical »), mais cette appellation convient aussi aux œuvres éditées d'abord sous forme de concept-albums (c'est-à-dire d'albums conçus comme un ensemble cohérent), comme *Jesus Christ Superstar* d'Andrew Lloyd Webber et Tim Rice (1971), à celles qui évoquent les débuts du rock'n'roll (*Grease*, de Jim Jacobs et Warren Casey, 1972) ou qui contiennent du rock (*Godspell*, de Stephen Schwartz et John-Michael Tebelak, 1976). Les micros et les systèmes d'amplification apparaissent dans les théâtres, pour des formations de quatre ou cinq musiciens bardés de guitares électriques et dotés d'une batterie.

Ce renouveau émerge souvent de structures expérimentales présentées off-Broadway (hors de Broadway). *Hair* et *A Chorus Line* de Marvin Hamlisch et Michael Bennett naissent ainsi sous la houlette du producteur et promoteur de la culture pour tous Joseph Papp. À une dizaine d'années d'intervalle, ces deux spectacles aux partitions pop et rock, portraits des jeunes générations, seront transférés avec succès à Broadway.

En 1988, le compositeur Jonathan Larson s'inspirera de la vie de ses amis artistes à l'époque de l'apparition du sida, pour créer *Rent*, sur une trame qui s'inspire de *La Bohème* de Puccini.

Parallèlement, *Grease*, *The Rocky Horror Show* de Richard O'Brien et Jim Sharman (1975) et *Little Shop of Horrors* d'Alan Menken et Howard Ashman (*La Petite Boutique des horreurs*, 1982) se moquent du bon vieux rock'n'roll dans des parodies de films américains de série Z et font émerger des auteurs ironiques comme Menken ou Ashman, qui seront appelés à la rescousse par les studios Disney dans les années 1990 pour revitaliser les chansons de leurs dessins animés traditionnels.

En marge de ce développement, le compositeur et parolier Stephen Sondheim repousse les frontières de la comédie musicale traditionnelle sans céder à la mode du rock et renouvelle le genre. Parolier de *West Side Story*, Stephen Sondheim a appris son métier dans les années 1940, en traînant sur les plateaux de théâtre dans l'ombre de son mentor, Oscar Hammerstein, et se fait reconnaître comme compositeur à part entière à partir de 1962, avec sa première comédie musicale, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. Il a, en plus de quarante ans de carrière, exploré plus de domaines que quiconque, de la farce romaine (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*) à l'impressionniste *Sunday in*

the Park with George, aux accents debussystes, de l'expressionniste, opératique et grand-guignolesque *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street* (*Sweeney Todd, le diabolique barbier de Fleet Street*, 1979) au marivaudage ravélien de *A Little Night Music* (1973), sans oublier des hommages aux grandes revues de Broadway (*Follies*, 1971) et une incursion dans la mémoire américaine à la rencontre d'assassins de présidents des États-Unis (*Assassins*, 2004). Parolier et mélodiste hors pair, disciple du sériel Milton Babbitt, chacune de ses comédies musicales est comme une équation où il cherche la forme appropriée pour s'approcher au plus juste du contenu du livret, parfois en l'imitant, même musicalement.

Le parcours de Stephen Sondheim illustre l'évolution de la comédie musicale américaine : à partir de 1980, l'auteur cesse sa collaboration avec son metteur en scène et producteur Harold Prince et avec le mode commercial de Broadway pour se diriger vers des productions plus intimistes où il peut conserver son niveau d'exigence.

• Années 2000 : jukebox musicals

À partir des années 2000, les musiques pop et rock démunies de leur caractère rebelle infusent les musicals. Les producteurs sont enclins à concevoir des « jukebox musicals », qui rassemblent les tubes d'un groupe sur un livret parfois astucieux, comme dans *Mamma Mia !*, concocté à partir des tubes d'ABBA (1999), ou *Jersey Boys* de Bob Gaudio et Bob Crewe (avec les succès du groupe The Four Seasons, 2005).

Par un ironique renversement de situation, c'est désormais Hollywood qui inspire Broadway, des films de Steven Spielberg (*Catch Me If You Can : Arrête-moi si tu peux*, 2011) à ceux de

Pedro Almodóvar (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown* : *Femmes au bord de la crise de nerfs*, 2010), en passant par Billy Wilder (*Sunset Boulevard*, 1994) ou Whoopi Goldberg (*Sister Act*, 2011).

Les frais de production flambent : on avait déjà fait tomber un immense chandelier sur scène dans les années 1980 (*The Phantom of the Opera*, 1986), ou fait atterrir un hélicoptère (*Miss Saigon*, 1989), mais, cette fois, des personnages se battent au-dessus de la tête des spectateurs (*Spider-Man : Turn Off the Dark*, 2011)... Le groupe Disney ne s'y est pas trompé : entré sur le marché dans les années 1990, sa filiale théâtrale transforme un à un ses dessins animés en comédie musicale, de *La Belle et la Bête* (1994) au *Roi Lion* (1997) et à *Mary Poppins* (2006), avec plus ou moins d'inspiration et de succès.

Certains compositeurs maintiennent la tradition jazzy et historique de Broadway, comme Stephen Flaherty et Lynn Ahrens (*Ragtime*, 1998) ou Mark Shaiman (*Hairspray*, 2002 ; *Catch Me If You Can*). Les compositeurs pop sont de plus en plus courtisés, d'Elton John (*Le Roi Lion ; Billy Elliot*) à U2 et Bon Jovi (*La Famille Addams*, 2010). Les créations originales se font plus rares, même si l'un des plus grand succès des années 2000, *Wicked* (2003), est une histoire originale inspirée du *Magicien d'Oz* et composée par Stephen Schwartz, l'auteur de *Godspell*.

Le genre se régénère surtout dans les petits théâtres situés off-Broadway, qui osent par exemple programmer une adaptation de *L'Éveil du printemps* du dramaturge allemand Frank Wedekind en comédie musicale rock, une œuvre originale sur l'histoire d'une femme qui suit une cure d'électrochocs (*Next to Normal*, prix Pulitzer en 2010), ou un détournement adulte d'une série culte pour

enfants fondé sur les marionnettes de Jim Henson (*Avenue Q*, 2003). Autant d'œuvres qui ont ensuite rencontré le succès sur Broadway.

• Le musical au Royaume-Uni : de Noël Coward et Ivor Novello à Andrew Lloyd Webber et Elton John

Les liens entre le quartier des théâtres à Londres, le West End, et Broadway sont étroits, à commencer par *The Beggar's Opera*, premier opéra satirique britannique, présenté dès 1750 à New York, dans ce qui est encore une colonie britannique.

Entre 1935 et 1967, cent vingt-sept nouvelles comédies musicales britanniques sont présentées dans le West End. Héritière des opérettes de Gilbert et Sullivan, la comédie musicale britannique existe dès les années 1920 mais n'a pas de sonorité spécifique. Si le duo Gilbert et Sullivan a écrit dans la tradition de Jacques Offenbach des ouvrages comme *H.M.S. Pinafore* (1878) ou *The Pirates of Penzance* (1979), Noël Coward (*Bitter Sweet*, 1929 ; *Conversation Piece*, 1933) et Ivor Novello (*Glamourous Night*, 1935 ; *The Dancing Years*, 1939 ; *King's Rhapsody*, 1949...) sont les deux principaux auteurs avant la Seconde Guerre mondiale, à la fois acteurs, compositeurs et dramaturges. Ivor Novello emprunte à la musique classique et aux opérettes viennoises ; Noël Coward oscille entre l'opérette et le style parlé de l'époque victorienne, en passant par des numéros typiques de music-hall et de cabaret.

Après la Seconde Guerre mondiale, les productions britanniques prennent un coup de vieux : situées souvent dans le passé, elles sont moins en phase et ironiques que les productions américaines. L'énergie et le style d'*Oklahoma !* et *Annie Get Your Gun*, montées dans le West End en 1951, font parler d'une « invasion

américaine ». Le nombre de productions nouvelles britanniques chute : seules émergent des productions à l'ancienne comme *The Boy Friend* de Sandy Wilson, en 1953, qui rend hommage aux comédies musicales des années 1920, et *Salad Days* de Julian Slade et Dorothy Reynolds, en 1954.

Paradoxalement, la situation s'inverse au seuil de 1960 : alors que *My Fair Lady* débarque à Londres, David Heneker et Monty Norman font entrer une guitare électrique dans une fosse d'orchestre avec *Expresso Bongo* (1958), dont le héros est nn mauvais garçon chanteur de rock qui se déhanche autant qu'Elvis Presley. Suit l'adaptation d'*Oliver Twist* de Charles Dickens par le compositeur de musique pop Lionel Bart : la partition de son *Oliver !* (1960) oscille entre grandes ballades et numéros spectaculaires dans un Londres ancien reconstitué.

Le compositeur britannique Andrew Lloyd Webber achève de donner un nouvel élan au musical britannique. S'inscrivant dans la lignée d'Ivor Novello, il privilégie une grande ampleur sur scène, un goût pour le visuel, l'adaptation de styles musicaux qui n'hésitent pas à faire référence à la musique classique, et une prédilection pour les tubes. Fils d'un musicien d'église et d'un professeur de composition et de théorie musicale, nourri par la musique rock de Bill Haley mais aussi par les œuvres de Prokofiev et de Puccini, il fréquente les comédies musicales à Londres depuis sa jennesse. En 1971, son premier succès, *Jesus Christ Superstar*, sur des paroles de Tim Rice, édité d'abord sous forme de concept-album, à consonance rock, mélange de chansons, de ballades folk, de musique classique contemporaine, de chant grégorien et de rock, propulse la carrière de celui qui, avec Stephen Sondheim, va renouveler la comédie musicale dans les années 1970 jusque Broadway. *Evita* (1978), *Cats* (1981) et *The Phantom of the Opera*

(*Le Fantôme de l'Opéra*, 1986) suivront, qui seront reproduits presque à l'identique dans le monde entier sous l'impulsion du producteur britannique Cameron Mackintosh.

Cats, d'Andrew Lloyd Webber . *La comédie musicale Cats (1981) d'Andrew Lloyd Webber, représentée ici à Moscou en 2005, est un des plus grands succès de l'histoire du théâtre britannique et américain.*

Le même Cameron Mackintosh prend sous son aile en 1986 les auteurs français des *Misérables*, dont la production avait connu une courte exploitation en France, et décide d'adapter le spectacle pour le public anglo-saxon. Alain Boublil et Claude-Michel Schönberg créeront directement à Londres ensuite *Miss Saigon* : les deux œuvres connaîtront un succès considérable des deux côtés de l'Atlantique.

Copyrighted material

Si certaines comédies musicales n'ont pas connu le succès en dehors de leurs frontières d'origine, à l'image de *Blood Brothers* de Willy Russell, créé à Londres en 1983, le théâtre musical britannique vient ainsi régénérer Broadway à partir des années 1980. Londres demeure au début du XXIe siècle une plate-forme vivace : on y a créé l'adaptation à succès du film *Billy Elliot* en comédie musicale (2005), et le parangon de la comédie musicale actuelle, *Mamma Mia !*

• Le musical en France : opéras rock et Jacques Demy

Si le musical américain est fille de l'opérette d'Offenbach et de l'opéra-comique français, le musical à l'américaine n'a jamais vraiment rencontré son public en France.

La Belle de New York (*The Belle of New York*, 1897) est la première comédie musicale américaine présentée à Paris, dès 1903. C'est l'époque où le public français découvre *La Veuve joyeuse* de Franz Lehár et les opérettes viennoises. Dès les années 1920, le Châtelet et Mogador, fers de lance des superproductions musicales, importent *Show Boat* (titré *Mississippi*) et les opérettes américaines à la viennoise de Sigmund Romberg ou Rudolf Friml, comme *Rose-Marie*.

Quelques compositeurs français proposent des comédies musicales à la verve swinguante, comme Maurice Yvain (*Pas sur la bouche*, 1925), et mêlent chansons à couplets et ensembles bouffons ou satiriques. Mais le public se tourne surtout vers l'opérette viennoise ou à consonance ibérique. Après la Seconde Guerre mondiale, le pli est encore plus net avec les succès de Francis Lopez et Vincent Scotto. Des compositeurs comme Gérard Calvi ou

Marguerite Monnot, aux mélodies tournées vers la chanson et le jazz, donnent naissance à quelques rares spectacles qui seront montés à Broadway : *La Plume de ma tante*, en 1958, et *Irma la douce*, en 1960.

C'est le réalisateur Jacques Demy qui adapte le genre au public français en créant des films chantés de bout en bout. Alors que la critique boude les films musicaux américains de la M.G.M., il réussit à séduire avec *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) et *Peau d'âne* (1970), dont les musiques signées Michel Legrand oscillent entre ballades, ballets et solos dans des couleurs tranchées.

Le musical en France sera par la suite surtout empreint d'opéra, où l'on chante de bout en bout, avec ou sans livret et dramaturgie, dans des tonalités variétés et rock. *La Révolution française* est le premier « opera rock » français, créé en 1973 dans la foulée de *Jesus Christ Superstar*. Signé Alain Boublil et Claude-Michel Schönberg, ce spectacle, qui est essentiellement une suite de tableaux, réunit au Palais des sports de Paris Alain Bashung en Robespierre, les Martin Circus en représentants du tiers état, et Antoine en Bonaparte. Le duo adaptera ensuite en concept-album *Les Misérables* de Victor Hugo, qui sera monté en spectacle par Robert Hossein au Palais des sports en 1980. Repéré par Cameron Mackintosh au Royaume-Uni, le spectacle, adapté en anglais et retravaillé, enthousiasme les foules des deux côtés de l'Atlantique, mais le public français restera toujours en retrait.

Les autres musicals français suivront cette trace : *Starmania*, spectacle d'anticipation fondé sur des vedettes de la chanson signé Michel Berger et Luc Plamondon en 1979, succession de chansons mélodieuses, et, une vingtaine d'années plus tard, en 1998, *Notre-*

Dame de Paris par le même Luc Plamondon associé au compositeur Richard Cocciante relance la vague du musical en France.

Les auteurs pop s'y mettent : Pascal Obispo compose *Les Dix Commandements* (2000) ; Gérard Presgurvic, *Autant en emporte le vent* (2003) ; Oliver Dahan met en scène *Mozart, l'opéra rock* (2009), autant de spectacles qui lorgnent du côté de la pop music et des belles chorégraphies sur une bande-son préenregistrée.

Quelques auteurs, compositeurs, librettistes et metteurs en scène comme Patrick Laviosa, Stéphane Laporte, Jean-Luc Revol, Thierry Boulanger, Christian Siméon ou Alain Marcel s'évertuent à créer dans la tradition de Broadway des pièces de théâtre musical. Leurs *Cabaret des hommes perdus* (2006), *Panique à bord* (2007), *Opéra de Sarah* (2009) et *Créatures* (2004) constituent des alternatives crédibles sur le chemin du théâtre musical, où la faiblesse de moyens par rapport à Broadway ou aux mastodontes à la *Notre-Dame de Paris* sont compensées par des propositions créatives souvent audacieuses, alors que des institutions comme le théâtre du Châtelet font le pari de faire découvrir au public parisien des œuvres emblématiques de Broadway restées inédites en France dans leur version originale, comme *La Mélodie du bonheur*, *Sweeney Todd* ou *A Little Night Music*.

Laurent VALIÈRE

BIBLIOGRAPHIE

R. Bering, *Musicals : An Illustrated Historical Overview*, Barron's, New York, 1998
P. Brion, *La Comédie musicale : du « Chanteur de jazz » à « Cabaret »*, La Martinière, Paris, 1993
B. Duteurtre, *L'Opérette en France*, Fayard, Paris, 2009
S. Green, *Broadway Musicals, Show by Show*, H. Leonard Books, Milwaukee, 1985, nouv. éd. rév. par K. Green, Applause Theatre &

Cinema Books, New York, 2008
A. LACOMBE, *Comédie musicale*, Ramsay, Paris, 1981 ; *Broadway, république du spectacle*, L'Avant-Scène, Paris, 1987
P. NIEDO, *Histoires de comédies musicales*, Ipanema-Les Éditions du Marque-pages, Paris, 2010
A. PERROUX, *La Comédie musicale, mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, Paris, 2009
K. PRESTON, « American Musical Theatre Before The Twentieth Century », in W. A. Everett & P. R. Laird dir., *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambrige (G.-B.), 2002
J. SNELSON, *« We said we wouldn't look back » : British Musical Theatre, 1935-1960, ibid.*, 2002
J. P. SWAIN, *The Broadway Musical. A Critical and Musical Survey*, The Scarecrow Press Inc., Lanham (Maryland), 2002
S. WARFIELD, « From *Hair* to *Rent* : is "rock" a Four-Letter Word on Broadway », in W. A. Everett & P. R. Laird dir., *The Cambridge Companion to the Musical*, 2002.

COMPOSITION MUSICALE

Introduction

Dans son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau définit la composition musicale comme « l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties ». Le mot *composition* engloberait donc, appliqué à la musique, toutes les techniques musicales, à l'exception de celles qui sont simplement d'exécution (celles des interprètes). Toutefois, le terme *composition* n'a jamais été employé que pour désigner l'invention musicale réfléchie et donnant lieu à une véritable construction musicale ; il n'a jamais été utilisé pour décrire l'invention musicale spontanée, qu'elle soit individuelle et savante, comme celle des improvisateurs, ou collective et intuitive, comme celle du folklore. L'idée de composition paraît donc liée à celle de l'élaboration méthodique des œuvres musicales, qui est elle-même inséparable de leur traduction écrite sous forme de partitions.

À partir du début du XIX^e^ siècle, on vit s'établir une classification de plus en plus précise dans les diverses disciplines de l'écriture musicale. Les techniques d'écriture proprement dites, connues sous le nom de *contrepoint, harmonie, instrumentation* et *orchestration,* se trouvant séparées de la composition, cette dernière devint essentiellement l'art du « faire » autant que celui d'« inventer ». On applique alors le mot composition à l'ensemble des procédés et des techniques utilisés lorsqu'on se livre à l'élaboration d'une œuvre musicale structurée. On parle alors généralement de la *construction*

d'une œuvre. La cohérence et la logique d'une telle construction sont évidemment indispensables dans le cas des œuvres ayant une certaine ampleur (sonate, symphonie, opéra, etc.) mais ne doivent jamais être absentes des œuvres courtes. Par exemple, la construction d'un simple lied de Schubert peut être tout à fait remarquable. De même, donc, que l'on peut comparer les diverses règles de l'écriture musicale, celles de l'harmonie et du contrepoint, à la grammaire et à la syntaxe, de même peut-on comparer les règles de la composition à celles qui permettent la construction des formes littéraires (tragédie, roman, ou simplement sonnet...). Il résulte de cette conception de la composition que l'on vit apparaître des descriptions de plus en plus académiques des principales formes musicales, descriptions qui, par ailleurs, en permettaient une plus facile classification. Les commentaires ne manquant pas au sujet de ces descriptions et classifications, la frontière séparant la composition (qui, logiquement, devrait être avant tout un ensemble de techniques) et l'esthétique musicale eut tendance à devenir de plus en plus floue. On le constate dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, dans lequel, outre une classification des formes (plus exactement des schèmes formels) et leur description, apparaissent de nombreux jugements de valeur à partir d'analyses souvent succinctes des diverses œuvres.

À partir du xx^{e} siècle, la composition devient l'art d'assembler des sons pour obtenir une œuvre musicale indépendamment de l'idée d'un schème formel préétabli. On admet donc que la composition est une science, une *praxis*, qui permet l'invention de nouvelles formes, ces dernières n'étant pas forcément répertoriées dans les traités de composition. Il s'agit par conséquent d'une sorte d'esthétique appliquée, qui utilise les règles de l'écriture musicale, mais qui peut provoquer l'invention de nouvelles règles, du fait que la composition se trouve située au-delà de la simple écriture. En

reprenant la comparaison déjà faite avec la littérature, on dira que la grammaire et la syntaxe sont considérées comme les moyens de donner naissance aux diverses créations littéraires, mais qu'elles n'en constituent pas l'infrastructure. Il y a là un retournement de la situation antérieure : les nécessités de la composition provoqueront une remise en question des règles de l'écriture, alors que, précédemment, les règles de l'écriture servaient de support et de prétexte à la constitution des schèmes formels et à leur évolution.

Depuis l'apparition des musiques dites expérimentales (musiques concrètes, électroniques, électroacoustiques, acousmatiques...) et de nouveaux moyens de production sonore (synthétiseurs, ordinateurs...), un profond changement s'est produit. L'intérêt s'est déplacé de la forme, du discours musical, vers la séduction sonore ou la curiosité acoustique. On dit volontiers maintenant que l'on compose alors qu'on se livre à de simples juxtapositions de sons plus ou moins inédits et d'apparence plus ou moins complexe. Un exemple frappant illustre cette évolution : pour entrer en classe de composition au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, les candidats n'eurent plus à subir d'épreuves d'écriture (harmonie ou contrepoint) et furent donc seulement jugés sur leurs capacités d'imagination, leur créativité. La tâche des jurys n'en fut pas facilitée puisqu'il est difficile d'établir des critères d'évaluation indiscutables. L'esthétique a donc tendance à prendre de plus en plus le pas sur les techniques. La composition n'est plus l'art de se soumettre à des schèmes formels tout en les faisant évoluer, ni même celui d'en inventer de nouveaux, mais est aussi celui de se dispenser de tout schème formel. Dans la composition musicale subsistent alors deux écoles, ou plutôt deux tendances, la seconde étant très fortement majoritaire. La première reste attachée à un langage musical fortement structuré, capable d'engendrer à la fois formes et discours. L'autre considère comme

secondaire le problème de la forme et lui préfère celui de l'élaboration de sonorités, de timbres, d'objets sonores nouveaux. L'évolution de l'utilisation de l'ordinateur à des fins musicales illustre ces tendances. Commencées en 1955, les recherches portèrent d'abord sur l'étude du langage musical et sur les formes qui pouvaient résulter de sa manipulation. Très rapidement, ces recherches s'orientèrent vers la synthèse des sons. On assiste aujourd'hui à un prodigieux développement de l'acoustique numérique. Peut-on, si l'on veut garder au mot « composition » le sens qu'il eut à l'époque classique, parler de techniques modernes de composition musicale ? Ce n'est pas certain. Mais il existe, en revanche, de riches et multiples techniques pour créer des événements sonores. Il est hors de doute que ces événements peuvent être générateurs de sensations agréables. Nous sommes alors ramenés à une autre définition de Rousseau : « La musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. » Mais la musique est-elle faite pour l'oreille *seulement* ?

• Préalables à la composition musicale

Selon Hugo Riemann, l'art de la composition est celui de « créer une œuvre de musique » et, par conséquent, « l'étude de la composition commence par celle des éléments de notre système musical ». L'« œuvre musicale » suppose, en effet, la capacité, chez celui qui en est l'auteur, de lui conférer une certaine durée. Dans les traditions musicales occidentales, cette durée devra être perçue par l'auditeur comme étant à la fois nécessaire et suffisante. L'accord final d'une symphonie, par exemple, est la borne d'un découpage du temps effectué par la musique et qui ne doit être ni trop court (l'auditeur aurait l'impression d'une œuvre inachevée) ni trop long (l'auditeur trouverait l'œuvre ennuyeuse). Il est donc important de remarquer que, dans sa définition de la composition, Riemann ne

parle pas de la musique en général, mais la relie aux éléments de notre système musical. Ce système est, lui-même, lié à une conception de la musique qui est celle de la musique dite pure (*absolute Musik*), c'est-à-dire celle qui n'est tributaire d'aucune exigence extramusicale (magique, religieuse, ou fonctionnelle à quelque titre que ce soit).

Entre les musiques exclusivement fonctionnelles et celles qui n'ont de justification qu'en elles-mêmes et en leur propre perfection (par exemple une fugue de Bach ou un quatuor de Beethoven), il existe d'innombrables intermédiaires, parmi lesquels il faut retenir les musiques qui font appel à un support littéraire (musiques dramatiques, opéras, mélodies), ou chorégraphique (ballets avec ou sans argument), ou encore anecdotique (poème symphonique). La notion de composition musicale étant inséparable de celle de musique pure et n'apparaissant, de ce fait, que dans la tradition musicale occidentale, c'est donc à cette dernière que l'on se référera constamment, même si l'on doit admettre que, dans cette tradition, la construction des œuvres musicales peut souvent obéir à des impératifs qui ne sont pas exclusivement musicaux. De tels impératifs, en effet, sont toujours subordonnés, dans notre système musical (au sens dans lequel Riemann emploie cette expression), aux exigences d'une œuvre qui pourrait être exclusivement musicale. Il est facile de constater que les mélodies, opéras, ballets, messes, drames musicaux, etc., peuvent toujours être analysés comme s'ils étaient débarrassés de toute ingérence littéraire, chorégraphique, sacrée ou mythologique, et ramenés à la seule architecture musicale qui leur est suffisante.

L'élaboration d'une « œuvre de musique » suppose que soient d'abord résolus les problèmes relatifs à la simple écriture musicale. Ces problèmes, dans la musique occidentale, sont surtout posés par

l'existence de la polyphonie ; c'est pourquoi l'étudiant en composition devra se familiariser au préalable avec les techniques du *contrepoint* (art de superposer plusieurs lignes mélodiques), de l'*harmonie* (art d'enchaîner des agrégats sonores, superpositions de notes nommées *accords*), de l'*instrumentation* (connaissance des timbres, des possibilités et de l'étendue des voix humaines et des instruments de musique) et avec l'*orchestration* (étude des sonorités résultant du mélange des timbres, des voix et des instruments différents).

Dans les débuts de la polyphonie occidentale (IX^{e} et X^{e} siècles), les exigences de la polyphonie elle-même se révélèrent parfois suffisantes pour fournir un cadre, un support ou un squelette aux préoccupations compositionnelles. Un exemple en est l'*imitation*, procédé du contrepoint dans lequel une ligne mélodique peut être son propre accompagnement et qui donne naissance au *canon*, qui est déjà une forme musicale. Mais il arrivait encore plus fréquemment que, la musique savante étant presque exclusivement vocale, le texte choisi dictât sa propre forme à l'œuvre musicale. Petit à petit, et au fur et à mesure que la musique affirmait son autonomie par rapport à la littérature et à la liturgie, se constituèrent des règles qui, applicables au déroulement du discours musical, précisaient l'architecture de chaque pièce et étaient enseignées par l'école. C'est donc l'ensemble de ces règles que l'on voit figurer dans les divers traités de composition ; elles définissent ce que l'on a appelé les schèmes formels.

• Les scbèmes formels

Pour concevoir correctement les problèmes qui se posent à la composition musicale, il ne faut pas oublier que, la musique étant un art du temps, il conviendra d'organiser, à l'aide d'éléments

sonores, un découpage du temps qui sera perçu comme cohérent par les auditeurs. En se référant à l'histoire de la musique, on constatera que les diverses formes musicales se constituent progressivement, par addition de règles diverses dont le rôle évident est de maîtriser la complexité du discours musical. À partir d'une époque relativement récente (entre la première moitié du XVIIe siècle et la fin du XIXe), ces règles furent systématiquement inventoriées à des fins d'enseignement. Les nécessités de l'enseignement exigeaient, en effet, que les méthodes de construction d'une œuvre musicale soient rigoureusement codifiées afin que l'élève puisse s'appuyer, en toute sécurité, sur le schéma d'une architecture précise. Ainsi prirent naissance les formes dites d'école, ou encore schèmes formels, à partir desquelles il restait possible de concevoir de multiples variantes dites formes « libres ». Le schème formel n'apparaît pratiquement jamais à l'état pur dans la production des grands maîtres (on cherchera en vain une fugue d'école chez Bach ou une sonate d'école chez Beethoven), mais il constitue une référence pratique pour une classification des diverses méthodes de composition employées jusqu'au début du XXe siècle. C'est pourquoi nous tenterons d'en faire ici une description sommaire. Par ailleurs, à propos d'œuvres plus récentes, appartenant à la production du XXe siècle, il arrivera que, sauf exceptions, nous ne puissions découvrir aucune référence à l'un quelconque des schèmes formels classiques. Nous devrons donc tenter de déceler des règles implicites, ou constater l'existence (ou la non-existence) de nouvelles solutions au problème de l'organisation (ou de la non-organisation) du temps dans le langage musical.

Nous pouvons nous faire une idée des diverses manières d'organiser le temps musical en analysant une simple structure mélodique. Deux méthodes principales sont habituellement utilisées

par les compositeurs. La première consiste à obtenir une unité du discours qui soit perceptible par l'auditeur en affirmant la permanence des mêmes intervalles ou des mêmes mélismes mélodiques (des exemples de mélodies de cette sorte peuvent être découverts dans le chant grégorien). La seconde se fonde sur la répétition systématique de fragments mélodiques qui, étant habituellement terminés sur la note principale du mode ou du ton, peuvent être isolés comme des touts complets (le type de cette forme est la chanson à couplets et refrain). La première méthode permettra la constitution de structures dites ouvertes, la seconde celle de structures dites closes, celles-ci, contrairement aux premières, paraissant refermées sur elles-mêmes, rigoureusement découpées et limitées dans le temps. Mais la différence qui sépare les structures closes des structures ouvertes peut souvent être assez subtile et dépendre, avec une malicieuse relativité, des méthodes d'analyse qui sont employées par le théoricien : on pourra, par exemple, découvrir qu'une structure close assez longue est, en réalité, constituée par la succession de courtes structures ouvertes, le contraire étant également possible. Il est donc important de rechercher ce qui, dans la composition, est considéré comme l'ensemble des éléments de base à partir desquels se sont, pour l'école, élaborés les schèmes formels.

Le motif et le thème

Le plus court et le plus simple de ces éléments semble être le *motif* (parfois appelé *cellule* par Vincent d'Indy). Il s'agit d'un très court élément caractéristique, dont la répétition contribue à donner à l'ensemble son homogénéité. Le motif peut être mélodique, rythmique ou harmonique ; dans ce dernier cas, les mêmes enchaînements d'accords sont répétés sur des degrés différents de la gamme. Contrairement au motif, habituellement destiné à être

répété, le *thème*, qui est le plus souvent mélodique, est conçu pour fournir matière à des variations, pour donner naissance à des développements. Ces développements sont obtenus de multiples manières, parmi lesquelles nous pouvons citer les modifications harmoniques (modulations suivies de transpositions), la contraction et la répétition des motifs caractéristiques que l'on peut découvrir dans le thème, l'allongement du thème par la répétition de certaines notes, etc. Enfin, certaines œuvres longues (suites, concerti grossi, symphonies, sonates) sont formées de la succession de parties moins longues, nommées *mouvements* dans les symphonies et les sonates, ou portant des titres de danse dans la suite. Tout comme la succession des scènes dans la musique de théâtre, l'ordonnancement des mouvements et l'équilibre de leur alternance font partie de la composition.

Chaque schème formel possède plusieurs ramifications, plusieurs schèmes qui lui sont apparentés, parmi lesquels il est souvent bien difficile d'établir un classement qui respecte l'ordre chronologique. On se contentera ici d'apporter une attention particulière aux deux schèmes formels les plus classiques, c'est-à-dire les plus intégrés à l'histoire de la musique occidentale, la *fugue* et la *sonate* ; au passage, on s'attardera sur tous ceux qui en dérivent ou qui permirent de les constituer.

La fugue

La fugue est le schème formel qui correspond à la construction la plus savante et la plus complexe que l'on ait, à ce jour, imaginée à partir des techniques d'écriture musicale du contrepoint. Parmi les diverses voies s'ouvrant à ceux qui pratiquaient cette technique, l'une des plus séduisantes menait vers le style dit en imitation, dans lequel une ligne mélodique donnée se superposait à sa propre image

décalée dans le temps. On a déjà fait remarquer que le *canon* était l'exemple le plus typique de ce style. Mais, sur le plan strictement formel, le canon tendait à être victime de sa trop grande rigueur d'écriture. Il est facile de se rendre compte, en chantant à deux voix, en canon, la chanson bien connue *Frère Jacques*, qu'il est difficile de terminer un canon de telle sorte que l'on ait le sentiment d'une structure close. Il fallait donc soit utiliser des artifices qui, conservant la rigueur et la simplicité du canon, le délivraient d'une relative monotonie (canon dit à l'écrevisse, dans lequel la ligne mélodique est reprise en commençant par la dernière note et en finissant par la première, par exemple), soit découvrir des formes plus subtiles. De telles formes peuvent être découvertes dans les *ricercari*, pièces contrapunctiques dans lesquelles les imitations diverses alternent avec des transitions auxquelles donnent lieu des motifs contenus dans le thème principal. Dès que se trouve atteint un certain degré de perfection du *ricercare* (par exemple dans l'*Offrande musicale* de Bach) s'opère le passage sans solution de continuité apparente au domaine de la fugue. La construction de cette dernière va s'établir à partir des quatre éléments suivants : un thème qui, en langage d'école, sera nommé le *sujet* de la fugue ; une *réponse*, imitation du sujet qui, transposé initialement à la quinte, devra être déformé pour rester dans le ton initial (cette déformation étant provoquée par le fait qu'il n'existe pas dans la gamme tonale classique de note « milieu », puisque le nombre des notes est de sept ; un sujet qui serait *do, ré, mi, fa, sol*, par exemple, devrait, transposé sur la note *sol*, devenir *sol, sol, la, si, do*, pour rester dans le ton de *do*) ; la continuation du sujet qui, suivant les règles du canon, se superpose à la réponse et sera appelée le *contre-sujet* ; enfin, diverses transitions tirées des motifs mélodiques ou rythmiques que l'on peut extraire du sujet ou du contre-sujet. En cours de route, les diverses transitions seront utilisées pour amener

le sujet ou le contre-sujet à être présentés dans diverses tonalités, habituellement choisies parmi celles qui sont voisines de la tonalité originale. De plus, différents artifices d'écriture seront employés pour varier la présentation des divers matériaux (remplacement des valeurs longues par des valeurs brèves, ou inversement, remplacement des intervalles ascendants par les mêmes intervalles descendants et réciproquement, etc.). Tout ce qui est nécessaire se trouve donc présent, dans la fugue, pour aboutir à une construction dans laquelle le sentiment de l'unité la plus stricte sera toujours préservé en même temps que sera rendue possible, par le jeu des combinaisons multiples, une considérable variété. De plus, le travail du compositeur sera organisé de telle sorte que les superpositions diverses des éléments seront de plus en plus complexes, de plus en plus riches, jusqu'à aboutir à une sorte de point culminant nommé *strette* (jeu « serré »), à partir duquel l'ouvrage pourra se terminer.

La sonate

Si la fugue peut être considérée comme l'exemple le plus parfait d'une composition musicale fondée sur un thème unique (le sujet), la *sonate*, au contraire, présente l'exemple d'un travail méthodique d'agencement de matériaux thématiques différents, que l'on contraint à coexister à l'intérieur d'une même œuvre. De plus, si la fugue se présente comme une pièce unique, fortement architecturée, la sonate d'école, quoique étant une œuvre unique, peut être également analysée comme la succession de trois pièces (les trois mouvements) ayant chacune leur propre unité. En fait, deux problèmes se posent à propos de la sonate. De simples considérations historiques suffisent pour résoudre le premier, celui de la succession des mouvements. On peut en effet imaginer que la suite (succession de pièces variées toujours exécutées à la suite les unes des autres) et l'*ouverture* (dans laquelle on trouve l'alternance

des tempi lent-vif-lent ou vif-lent-vif, suivant qu'elle est « à la française » ou « à l'italienne ») ainsi que le *concert* (ou *concerto* dit *grosso,* à ne pas confondre avec le *concerto* à soliste, qui est une forme sonate) se sont trouvés avoir, comme dénominateur commun, une œuvre en trois parties, empruntant l'alternance des tempi à l'ouverture à l'italienne. Le second problème, plus délicat, est celui de la construction d'un seul mouvement à partir de deux thèmes. On peut aussi, il est vrai, imaginer quelque douteuse filiation de l'ouverture ; en dernière analyse, cependant, le facteur déterminant semble bien devoir être l'imagination et l'esprit de rigueur des premiers « bâtisseurs » de cette forme et, tout particulièrement, de Jean-Chrétien Bach (fils de Jean-Sébastien). En fait, dans la sonate d'école, qui se présente donc comme une œuvre en trois mouvements dans l'ordre nécessaire des tempi vif-lent-vif, seul le premier mouvement sera rigoureusement codifié, la forme des deux autres pouvant être choisie parmi un certain nombre de formes « autorisées ». Le principe de base de cette codification sera le bithématisme et le caractère de dissemblance que devront posséder les deux thèmes. Le jeu auquel se livre le compositeur d'une sonate sera donc symétrique de celui qui est joué par le compositeur d'une fugue. En effet, c'est maintenant l'nnité qu'il faut rechercher, malgré une variété obligée. Pour parvenir à cette unité et, surtout, pour la rendre perceptible à l'auditeur, la variété sera réduite par l'utilisation des reprises ; l'exposé des éléments constitutifs de la sonate – qui sont le premier thème, une transition, le second thème, et enfin une conclusion – sera, en effet, répété deux fois, avant que ces éléments soient développés, présentés à nouveau dans d'autres tonalités et intervertis dans leur ordre d'apparition. Ainsi conçu, le premier mouvement d'une sonate d'école sera donc une forme parfaitement close, à laquelle il sera possible d'adjoindre au moins deux autres mouvements construits de telle manière que l'ensemble

soit toujours une structure close. Le deuxième mouvement (lent) sera généralement de forme « symétrique », soit une partie principale, une partie centrale et une reprise de la partie principale parfois légèrement variée. Le dernier mouvement, ou « final » de la sonate, répondra à la forme dite en *rondo*, qui n'est autre que la forme à refrain et couplets dans une version savante : le thème principal revient périodiquement, ses diverses apparitions étant séparées par des divertissements.

Deux points importants doivent maintenant être signalés : le premier est qu'ainsi codifiée cette forme sonate n'est jamais que la règle à laquelle se réfèrent toutes les exceptions que sont les sonates des grands maîtres ; le second est que, à travers lesdites exceptions, on retrouve toujours le souci d'obtenir une structure globalement close, même si les structures particulières des différents mouvements sont perçues comme individuellement ouvertes. À l'intérieur de cette exigence d'unité impérative, de multiples possibilités de choix sont offertes au compositeur. Il est des choix que l'on rencontre assez fréquemment, par exemple : l'utilisation, pour le deuxième mouvement ou le final, de la forme *thème et variations* ou, pour le final, d'une forme apparentée à celle du premier mouvement. Enfin, un quatrième mouvement, facultatif en quelque sorte, le *menuet* ou le *scherzo*, va parfois s'interposer entre le mouvement lent et le final.

Le mennet et le scherzo ; le « thème et variations »

Si le menuet ou le scherzo (plus rapide que le premier) sont presque toujours présents dans la *symphonie* (version orchestrale de la forme sonate, comme d'ailleurs le *quatuor* dans la musique de chambre), on les rencontre moins souvent dans les concertos à soliste ou dans les sonates pour instrument seul. Le menuet est le type même du

schème formel toujours strictement respecté. En ce sens, et aussi parce que ce schème constitue un exemple parfait de l'utilisation de la répétition (*reprise*) comme principe de construction, il mérite d'être brièvement décrit. Le menuet est toujours construit en trois parties. La première se divise elle-même en deux, chacune étant reprise. La partie centrale, dont le caractère mélodique contraste avec celui de la première, est également divisée en deux reprises et, pour terminer, la pièce est recommencée au début (*da capo*), mais avec omission des répétitions. Cette forme menuet présente un grand intérêt : en raison de sa codification très rigoureuse et de sa symétrie due aux répétitions, elle est en effet une sorte de « forme close » type. Pour des raisons opposées, le thème et variations va nous retenir quelques instants. On peut en voir l'origine dans la *passacaille*, véritable jeu musical savant, dans lequel un motif, inlassablement répété à la basse, est surmonté de tissus harmoniques ou contrapunctiques divers, ce jeu ne pouvant se terminer que par l'adjonction d'une conclusion (*coda*). Dans le thème et variations, la structure harmonique du thème est habituellement conservée, les variations en proposant des versions diverses, dont le nombre n'est limité que par la volonté du compositeur. Par conséquent, si, pris individuellement, le thème et chaque variation sont de courtes formes closes, l'ensemble paraît être le type même d'une forme ouverte, une ou plusieurs variations pouvant toujours être soit ajoutées, soit omises.

• Composition et invention des formes

Les schèmes formels, dont certains viennent d'être commentés, s'appliquent surtout à la construction de la musique pure. Il faut alors remarquer que les compositeurs ont toujours pris, à leur égard, une liberté proportionnelle à leur imagination, tout en les conservant comme une sorte de référence permanente ; ils sont, en réalité, mal

adaptés à une expression qui n'est pas exclusivement musicale (ballets, opéras, oratorios, cantates, musiques religieuses, etc.) ; dans les opéras, ballets ou oratorios classiques, une référence aux schèmes était cependant toujours perceptible. Ces diverses formes musicales exerçant les unes envers les autres une attraction, une influence, chacune devait fatalement évoluer, jusqu'à ce que semble disparaître (ce qui est le cas dans certaines œuvres contemporaines) la notion même de schème formel. L'évolution devait se faire dans deux directions, qui ne sont qu'apparemment divergentes. La première est celle dans laquelle est recherchée une concentration de la forme. L'une des premières tentatives de ce genre qui soit célèbre est celle de Franz Liszt essayant, dans sa *Sonate pour piano,* de faire, en un seul mouvement, la synthèse des trois mouvements traditionnels ; une autre est celle dite de la composition cyclique, où les mêmes thèmes sont utilisés dans plusieurs mouvements (César Franck). La seconde direction, au contraire, serait présentée par une extension de la forme sous l'influence, notamment, d'une musique dramatique ou à programme, qui renonce au découpage en *airs* ou en *scènes,* c'est-à-dire qui cesse d'être une juxtaposition de courtes formes closes (Richard Wagner). Il est remarquable que, dans les deux cas, qu'il s'agisse du resserrement des thèmes ou de leur dilution, une importance accrue est accordée aux motifs, dont la répétition ou la variation assure l'unité de l'ouvrage. À la limite, on arrive, dans les deux cas, à un véritable hyperthématisme (l'unité résultant de la permanence de motifs très courts, voire de la répétition des mêmes intervalles), qui se confond avec ce que l'on a parfois appelé *athématisme*. Une réussite célèbre en ce domaine est le monodrame d'Arnold Schönberg intitulé *Erwartung*.

Ainsi que le dit Arnold Schönberg, on en arrive à une méthode de composition dans laquelle « tout est thème et tout est développement ». On pourrait dire aussi que l'on est ici en présence

d'une forme perpétuellement ouverte, qui ne finit par être close que parce que le compositeur veut lui imposer une conclusion. On conçoit alors que, au terme de cette évolution, l'imagination du compositeur se sente comme délivrée du carcan que faisait peser sur elle la tendance dictatoriale des schèmes formels. Mais cette même imagination se trouve alors fortement entravée par la nécessité d'inventer des formes qui, en tant que telles, soient à la fois cohérentes et perceptibles par l'auditeur. Si, jusque vers 1955 environ, la majorité des compositeurs, qu'ils pratiquent une écriture dodécaphonique sérielle ou une autre dérivant de la tonalité, se réfèrent encore à des schèmes formels traditionnels (on écrit toujours des sonates), on peut dire aujourd'hui que les solutions ou pseudo-solutions pour résoudre les problèmes de composition sont devenues tellement variées qu'il est presque impossible de donner une description de chacune. Une tendance qui eut une vie relativement éphémère (de 1955 à 1975 environ) fut celle de la musique dite (à tort) *aléatoire* ; elle consistait à laisser l'interprète choisir son propre chemin parmi une suite de courtes séquences ou de notes, toutes les combinaisons étant a priori possibles. Le résultat pouvait donc paraître comme imprévisible à l'auditeur, d'où le terme « aléatoire » ; l'exemple classique de cette tendance est toujours représenté par le *Klavierstück XI* de Stockhausen. Une autre tendance fut dénommée *minimalisme* ; le procédé qu'elle emploie est celui de la répétition obstinée de courts motifs avec une évolution extrêmement lente de leurs présentations instrumentales ; on ne peut dire que toute forme disparaît, mais elle est remplacée par une forme rudimentaire (infraforme) résultant des crescendo et decrescendo. Beaucoup plus intéressante est la démarche qui peut être considérée comme une forme moderne de pythagorisme ; elle consiste à appliquer à des phénomènes sonores des règles ou lois empruntées aux mathématiques ou à la physique ; ainsi, des formes

inédites peuvent surgir ; le principal représentant de cette méthode est Iannis Xenakis. Plus récemment, enfin, sont apparues les musiques dites *spectrales* ; dans ces dernières, la forme serait le résultat de l'évolution du son, lequel est construit par le compositeur en faisant jouer à chaque instrument les hauteurs qui correspondraient aux différents harmoniques d'une fondamentale réelle ou virtuelle.

D'une manière générale, la tendance qui consiste à juxtaposer des événements ou objets sonores choisis pour leur beauté ou leur intérêt purement auditif en espérant qu'en résultera une forme globale semble être actuellement dominante.

• Composition et cohérence du discours mnsical

Tout ce qui précède concourt à donner de la composition la définition suivante : l'art de construire un discours musical cohérent ; cette définition rejoint celle de Riemaun plus que celle de Rousseau. Cette cohérence n'existe, évidemment, que pour autant qu'une unité très forte est sauvegardée en même temps qu'est assurée la variété indispensable qui sauve de la monotonie. C'est pourquoi dans les schèmes formels classiques apparaît le souci de la répétition, lié à celui de la variation, l'une et l'autre étant également nécessaires, sans être pour autant suffisantes. Ce même souci d'unité dans la variété n'est pas abandonné dans les méthodes de composition où la référence aux schèmes formels n'existe plus. Une considération attentive du phénomène musical permet de constater qu'il met en œuvre, chez l'auditeur, trois niveaux de perception distincts.

Le premier est limité au son isolé ou à une très brève combinaison de sons ; c'est à ce niveau que l'on apprécie les timbres, que l'on compare entre eux une note de trompette, un accord de piano ou d'orchestre, un grincement de porte ou un coup d'avertisseur ; il s'agit de la perception sonore primaire, dont seuls les sourds sont privés. Le deuxième est relatif à la perception des motifs musicaux ou des thèmes, c'est-à-dire à la perception musicale la plus élémentaire, celle qui, par exemple, permet à un auditeur n'ayant rien compris à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven de fredonner le début de l'*Hymne à la joie*. Enfin, le troisième niveau fait appel à la mémoire de l'auditeur ; il lui permet de percevoir non plus seulement des assemblages de notes, mais aussi des assemblages de phrases, thèmes et motifs ; c'est le plus complexe, celui qui permet de découvrir une cohérence dans une œuvre longue. La composition musicale est, de toute évidence, rigoureusement liée à ce troisième niveau de perception. Pour l'exercer, le musicien doit donc faire appel à la fois à son talent, à sa culture et à toutes les facultés mentales qu'il est convenu de désigner comme étant les plus élevées. La composition est donc manifestement liée à la fois à un travail réfléchi, excluant l'improvisation trop rapide (sauf référence quasi automatique à un schème établi), et à la transcription écrite de ce travail sous forme de partition ; il se trouve ainsi définitivement fixé et peut être reproduit indéfiniment par les musiciens exécutants.

• Les musiques dites électroacoustiques et les musiques d'ordiuateur

L'apparition de nouveaux moyens techniques de production des sons a provoqué, parfois, une remise en cause des principes mêmes de la composition musicale. On peut résumer ainsi la chronologie d'une tendance qui consiste à accorder une très grande attention au

phénomène acoustique, c'est-à-dire à la nouveauté des timbres et des phénomènes sonores, plus qu'aux principes de leur organisation. Dans les innovations acoustiques, les bases mêmes d'un possible renouveau musical apparaissent, ainsi les premières tentatives de musique « électronique » par Jorg Mager en 1913, les premiers concerts des « bruitistes » Filippo Tomaso Marinetti et Luigi Russolo à Paris en 1921, le premier concert de musique « concrète » par Pierre Schaeffer et Pierre Henry en 1948, et, à partir de 1945, la création dans le monde entier de nombreux studios et centres d'enseignement consacrés aux musiques électroacoustiques.

Le principe même de *composition*, tel que nous l'avons décrit précédemment, s'en est trouvé profondément modifié. En effet, de nombreux musiciens électroacousticiens considèrent que l'acte compositionnel se situe, maintenant, davantage dans la nature des phénomènes sonores qu'ils découvrent que dans leur organisation. Par conséquent, pour ce type de composition, la nature du signe, ou signal sonore, aurait une importance supérieure à celle de ladite organisation, ce qui supposerait une totale remise en question de l'art musical occidental. Cette remise en question est de nature à ouvrir de très larges débats auxquels un arbitrage définitif ne sera donné que par le temps.

Les progrès des sciences ouvrent, cependant, la voie à des études qui serviront peut-être un jour à mieux comprendre les phénomènes de la composition musicale dans ses divers aspects : la dialectique ordre-désordre, les relations compositeur-auditeur. Pour pouvoir comprendre, ou seulement imaginer, ces études, il faut admettre que l'usage de l'ordinateur modifie complètement les moyens d'action du théoricien et du compositeur. En effet, les divers procédés électroacoustiques – depuis les sons ou bruits préenregistrés et

transformés ou non, jusqu'aux multiples possibilités des synthétiseurs – peuvent être considérés, *du point de vue de la composition* – mais ce point de vue est parfois contesté – de deux manières différentes : soit seulement comme les générateurs de phénomènes sonores nouveaux auxquels il appartiendrait au compositeur de donner forme (*Gestalt*) ; soit, pour résumer, comme un prodigieux enrichissement de la lutherie. L'ordinateur, en revanche, ouvre des perspectives beaucoup plus vastes. Il permet, en effet : une analyse et une synthèse des sons très raffinées, donc un progrès de la lutherie électronique ; une étude des procédés de l'écriture musicale, harmonie, contrepoint, et, en général, grammaires musicales ; une libération du compositeur, qui devient capable d'imaginer des méthodes de composition dont le temps de réalisation aurait dépassé les forces humaines, de choisir les meilleures solutions parmi les innombrables possibilités offertes ; d'entreprendre enfin des recherches sur le mécanisme propre de la composition musicale.

Il fallait signaler ce dernier secteur de recherche bien que, jusqu'à présent, il semble avoir été fort peu abordé. Le recours à l'ordinateur implique la reconnaissance de la musique comme un langage dont au moins certains éléments et assemblages sont codifiés ou peuvent l'être. La pratique de tous ces procédés nouveaux peut permettre aux musicologues de nouvelles explications et aux compositeurs de nouvelles musiques, comme le montrent les travaux de Pierre Barbaud en France, de Wilhelm Fucks en Allemagne, de Lejaren Hiller et Milton Babbitt aux États-Unis, etc. En définitive, dans la tradition musicale occidentale, l'histoire de la *composition* musicale peut être confondue avec celle de la *musique* elle-même.

Michel PHILIPPOT

Bibliographie

T. W. Adorno, *Écrits musicaux : Quasi una fantasia*, J.-L. Leleu éd., coll. Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1982

P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris-Genève, 1964 ; coll. Tel, Gallimard, 1987

A. Boucourechliev, *Dire la musique*, Minerve, Paris, 1995

M. Chion, *La Musique électro-acoustique*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1982

C. Deliège, *Les Fondements de la musique tonale*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1984

S. de Gérando, *Trajectoire oblique : pour une expérience de l'écriture musicale et de la recherche*, Icar, Lyon, 2006

V. d'Indy, *Cours de composition musicale*, 3 vol., éd. Durand, Paris, 1912

J.- L. Leleu, *Le Problème de la forme dans les compositions d'Anton Webern*, thèse, université de Paris-IV, Paris, 1983

M. Mersenne, *Harmonie universelle*, vol. II, livre IV, p. 197, C.N.R.S., Paris, 1965

M.-P. Philippot, « Ordre, désordre et composition musicale », in *Médiations*, vol. I, p. 59, éd. de Minuit, Paris, 1961

A. Reicha, *Traité de haute composition musicale*, 2 vol., éd. Schlesinger, Paris, 1834

H. Riemann, *Grosse Kompositionslehre*, Breitkopf und Härtel, Berlin, 1901

P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966

J. Schillinger, *The Schillinger System of Musical Composition*, Carl Fisher, New York, 1941

A. Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber & Faber, Londres, 1963 (*Les Fondements de la composition musicale*, Jean-Claude Lattès, 1987).

CONCERT

Introduction

La notion de concert nous paraît aujourd'hui toute naturelle et familière. Selon le schéma classique, le concert est l'*exécution* par un ou plusieurs *interprètes* et devant un *public* d'une ou de plusieurs *œuvres* écrites par un ou plusieurs *compositeurs* : il est donc généralement considéré comme le principal mode de « distribution » ou de « consommation » de la musique.

En réalité, cette notion de concert n'est pas universelle. Les mots mêmes d'exécution, d'interprète, de public, d'œuvre et de compositeur n'ont de sens que dans un cadre socio-culturel historiquement déterminé et relativement restreint. Ils demeurent étroitement liés à une certaine conception de la musique qui a cours dans l'Europe intellectuelle depuis quatre ou cinq siècles, mais était inconnue des Anciens et dont on ne rencontre l'équivalent rigoureux dans aucune autre civilisation.

Or il se trouve que cette conception de la musique a donné naissance à un nombre considérable d'œuvres de haute valeur destinées au concert, si bien que l'histoire du concert se confond presque avec l'histoire de la musique occidentale.

E.U.

1. Avant l'institution des concerts payants

L'idée d'organiser des concerts réguliers à entrées payantes est très récente : totalement inconnue avant le XVIe siècle, elle ne s'est généralisée qu'au XIXe et n'a guère pris avant le XXe siècle la forme qu'elle revêt aujourd'hui à peu près partout.

Les civilisations primitives ignorent la distinction entre l'artiste et le public. Le chanteur, le joueur d'instrument participent au même titre que ceux qui les entourent à une action commune de caractère rituel, ou bien ils s'expriment pour eux-mêmes, sans se soucier de savoir qui les écoute. L'Antiquité grecque fut sans doute la première à admettre qu'un public passif écoute des musiciens en tant qu'artistes, mais ce fut toujours dans le cadre de concours, analogues à une compétition sportive. Aulètes ou citharistes étaient écoutés du public le jour rituel où, revêtus d'une robe spéciale, ils se présentaient devant un jury pour savoir qui serait couronné ; le reste du temps, ils ne différaient guère des autres citoyens : ils jouaient lors des sacrifices, des banquets, des fêtes publiques, jamais dans des concerts organisés sous un prétexte d'« art ».

• Musique de cour

Offrir de la musique à un public est peut-être une déformation due à la vanité des rois. Les musiciens, rituellement, et depuis toujours, offraient de la musique aux dieux. Les rois – et notamment les pharaons –, s'attribuant la qualité divine, estimèrent avoir droit eux aussi à se faire offrir de la musique. Ils y prirent goût, et c'est ainsi que fut fixée pour de longs siècles, après la musique de culte, l'autre forme essentielle du concert de jadis : la musique de cour.

Mais, dans la musique de cour, l'artiste ne se faisait pas applaudir d'un public convoqué. C'est lui qui était convoqué par son public, et celui-ci, théoriquement, était un seul homme : le

prince. Les autres, suite ou invités du prince, n'étaient là que par surcroît. Quand les riches ou les intellectuels, par la suite, se mirent à leur tour à inviter des artistes – et ce fut alors la « musique de salon » – ils ne firent qu'imiter le prince : c'est là un mécanisme bien connu de la montée des classes sociales par envie, imitation et appropriation des privilèges.

Venir spécialement en un lieu pour applaudir un artiste, cela représente une nouvelle étape, dont l'origine est sans doute inattendue. On peut la trouver dans la vanité de certains empereurs romains, et en particulier de Néron. Se croyant un grand artiste et ne pouvant naturellement s'abaisser à concourir, l'impérial cabotin avait pris l'habitude de convoquer à toute heure du jour ou de la nuit des gens de sa cour, et même de hauts dignitaires, pour leur infliger des concerts et se faire docilement applaudir. Les faveurs et les avancements étant fonction de la chaleur des admirations exprimées, on devine que le succès devait être considérable. Néron organisa même des « tournées » en règle, dont les historiens ont conservé le souvenir ironique.

• Musique religieuse

Musique religieuse, musique de cour : ce sont, si on laisse de côté la musique populaire sans contact avec la musique « savante », les deux seules formes de concert au Moyen Âge. Jusqu'aux alentours du XII^{e} siècle, elles se limitent d'une part à la participation aux offices de l'assemblée (plain-chant et compositions locales apparentées), d'autre part à l'activité assez réduite des musiciens de cour officiels, chargés de chanter la gloire et les vertus du seigneur du jour.

L'apparition de la polyphonie au IXe siècle et son développement spectaculaire à partir de la fin du XIIe bouleversèrent indirectement ces usages. Les maîtrises, dans les grandes églises, devinrent pour des siècles l'équivalent de nos conservatoires, et les offices solennels le cadre privilégié des manifestations musicales de qualité, qui étaient de véritables concerts. L'Église et la musique en tirèrent l'un et l'autre d'immenses avantages.

De leur côté, presque tous les seigneurs de quelque importance se crurent tenus d'entretenir, parfois à grands frais, une « chapelle » de chanteurs et d'instrumentistes. Celle-ci ne se contentait pas d'assurer les offices solennels ; elle participait à tout moment à la vie de la cour, se faisant entendre aussi bien dans des bals ou comme « fond sonore » des réceptions qu'en « intermèdes » où Ies conversations s'interrompaient (plus ou moins) pour écouter ; l'un des moments favoris pour ce genre de concert était le repas, et l'on peut présumer par exemple que bien des pages de Haydn et de ses émules, aujourd'hui écoutées avec respect, ont été composées pour servir de bruit de fond au cliquetis des fourchettes du prince Esterházy et de ses convives.

Tels sont donc les cadres sociaux dans lesquels fut conçue et exécutée, presque exclusivement, à peu près toute la musique écrite en Europe jusque vers le milieu du XVIIIe siècle.

2. Le concert par association d'auditeurs

Dans tout ce qui précède, il n'est à aucun moment question d'ouvrir à des inconnus, sur simple appel d'aunonce, une salle de concert ni pour le public de payer sa place pour venir écouter de la musique.

Selon le cas, le public est le fidèle de l'assemblée ou l'invité du prince (voire du maître de maison). De même, le musicien est un fonctionnaire travaillant à forfait, ou un salarié occasionnel, rémunéré par le maître du lieu ; parfois même, c'est un invité bénévole. Sa musique ne s'adresse pas au tout-venant, il suffit qu'elle plaise au maître de céans et à ses invités. D'où l'influence des « grands mécènes » : l'emphase flatteuse des dédicaces qu'on leur adresse en est un témoignage.

On peut déjà voir un premier symptôme d'évolution dans les « puys » ou festivités organisées par des confréries de « trouveurs », et destinées à un public sélectionné professionnellement, au lieu de l'être socialement ; la confrérie de la Sainte-Chandelle à Arras fut sans doute au XIII^e^ siècle l'une des plus anciennes, et l'usage se prolongera jusqu'au XVI^e^ siècle allemand avec les *Meistersinger* qu'a célébrés Wagner. Toutefois, la forme privilégiée en était le concours, et l'aspect compétitif l'emportait souvent sur les autres critères.

Cette transition conduit à la formule de l'« académie », qui régira un nouveau et important secteur du concert jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle. À l'origine de l'académie, on trouve ce mobile universel que fut, depuis la Renaissance, la nostalgie d'une Antiquité grecque idéalisée. Le souvenir des jardins d'Académos, où Platon réunissait ses disciples, ne cessant de hanter les esprits, une société d'humanistes fut, sous le nom d'Académie, fondée vers la fin du XV^e^ siècle, dans l'entourage de Laurent de Médicis, puis des dizaines d'associations similaires éclosent dans toute l'Italie et, de là, se multiplient en France et en Angleterre. C'étaient des réunions de beaux esprits, où l'on était admis par cooptation, parfois sur examen, et où l'on parlait de tous les sujets intellectuels et artistiques : littérature, mathématiques, beaux-arts, musique. De

même que les poètes y lisaient leurs vers, les musiciens y faisaient entendre leurs œuvres, y mêlant celles de leurs confrères ; c'est ainsi que les académies devinrent, entre autres choses et sans s'y spécialiser, le cadre de véritables concerts, offerts non plus à des invités choisis par les puissances du rang ou de l'argent, mais à des cénacles clos, dont les membres étaient sélectionnés pour leur valeur intellectuelle. Les académies nationales officielles, aujourd'hui partout en activité, ont conservé un programme de travail similaire.

Des académies polyvalentes où la musique était un élément parmi d'autres, et qui jouèrent un grand rôle, notamment dans l'« invention » de l'opéra entre 1590 et 1610, on passa peu à peu à l'idée d'académies spécialisées, et la musique fut l'une des premières à en bénéficier. On eut donc des « académies de musique », dont l'une des occupations essentielles devint l'organisation de concerts à l'usage d'un cercle d'invités. Pendant longtemps, organiser un concert s'appela « donner une académie », et l'Opéra de Paris a conservé de ces usages son nom d'Académie de musique et de danse. L'Académie de poésie et de musique, fondée par Jean Antoine de Baïf en 1570, et qui fut comme une première ébauche de la future Académie française, était remarquable par le statut qui régissait son activité de concerts : les musiciens étaient salariés à forfait et bénéficiaient d'une retraite ; un cahier des charges régissait leurs obligations ; le public s'engageait à ne pas s'approcher d'eux et à garder un silence absolu durant le concert ; les invités recevaient une médaille qu'ils devaient présenter à l'entrée.

Cette formule des concerts d'académie devait influer longtemps sur la conception des concerts ; ainsi, les sociétés de concerts du XIX^{e} siècle restèrent longtemps des sociétés d'abonnés et certaines,

comme la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, ont encore aujourd'hui ce caractère : leurs concerts se donnent toujours à bureaux fermés, comme c'était encore habituellement le cas de ceux de la Société des concerts du Conservatoire jusqu'en 1939.

3. Le concert payant

• Du théâtre payaut aux coucerts spirituels

On peut poser en principe qu'il n'y eut jamais de concerts payants avant la fin du XVII[e] siècle. Comme pour la musique de concert, les premiers opéras furent des spectacles pour invités ; c'est en 1637, au San Cassiano de Venise, que l'on vit pour la première fois un théâtre payant. L'Angleterre suivit en 1639 avec William D'Avenant, et la France en 1669 avec Pierre Perrin et Robert Cambert, que Lully devait déposséder de leur privilège en 1672, rendant ainsi à l'opéra son rôle primitif de divertissement pour invités du roi (ce n'était qu'après un nombre réglementaire de représentations à la cour que le public était admis à se présenter aux guichets). Mais il s'agissait là de théâtre lyrique et non pas de concert.

C'est en 1672 que se placent les premiers concerts payants connus. Organisés à Londres par un violoniste en chômage, John Banister, ils ne furent d'abord que des concerts de salon de type courant, dont les assistants avaient payé leur place au lieu d'être invités par le maître du lieu. Dès 1676, Thomas Mace insérait dans son *Musick's Monument* un projet de salle de concert, fort curieux d'ailleurs, mais la première effectivement construite, celle de l'Holywell Music Room à Oxford, ne le fut qu'en 1748. Au début

du XVIIIe siècle, les concerts payants étaient devenus relativement fréquents en Angleterre.

La France suivit cet exemple : en 1724, les concerts réguliers de musique italienne que depuis 1713 donnait chez lui le financier mécène Pierre Crozat furent, sur l'intervention de Mme de Prie, transformés en concerts d'abonnement payants à intervalles réguliers (deux fois par semaine, les jeudis et samedis après-midi), après quoi ils émigrèrent dans un salon du Louvre, puis des Tuileries, et donnèrent sans doute à Anne Philidor l'idée de la fondation de ses Concerts spirituels (1725). Ceux-ci furent la première entreprise de concerts publics payants donnés par une formation permanente (93 musiciens en 1762). Ces sociétés se multiplièrent tout au long du XVIIIe siècle ; à Paris même se créèrent des concerts concurrents, dont le plus célèbre fut en 1775 le Concert des amateurs, devenu en 1780 Concert de la Loge Olympique, du nom du local maçonnique qui l'hébergeait ; on sait que c'est à la demande de cette société que Haydn écrivit ses symphonies dites parisiennes.

Le XIXe siècle devait être décisif pour le développement du concert. Dès 1800, les élèves et professeurs du Conservatoire nouvellement fondé s'unirent pour former, sous la direction de François Antoine Habeneck, un orchestre régulier dont les concerts prirent le nom d'« exercices d'élèves » ; en 1828, cet orchestre s'érigea en société contractuelle : ce fut la Société des concerts du Conservatoire, la première des nombreuses associations symphoniques qui ne tardèrent pas à se fonder un peu partout à son exemple.

• Les concerts de solistes

Les concerts de solistes ont une histoire semblable. Jusqu'à la Révolution française, les solistes ne se font entendre que chez des amis ou sur invitation du mécène, dans son salon. Le concert public de soliste est lié à la notion de compositeur-virtuose : ayant quitté sa position de fonctionnaire salarié, le compositeur, jadis maître de chapelle, est souvent dans la gêne. Organiser un concert payant à son bénéfice est pour lui un moyen de « remonter le courant ». L'entreprise est aventureuse, souvent décevante, et souvent ce seront ses amis qui, tant bien que mal, joueront ce rôle d'imprésario qui n'existe pas encore en tant que métier. D'où le « concert à bénéfice » comme en donnèrent tant Mozart, Beethoven, Berlioz et beaucoup d'autres. Ces concerts, toujours de caractère exceptionnel, ont dans la plupart des cas un aspect « panaché », c'est-à-dire que plusieurs interprètes successifs y participent, exécutant un programme assez souvent décousu. Liszt fut le premier virtuose à oser donner seul un « mono-concert », que l'on baptisa plus tard « récital » ; Chopin en fit autant, et leur exemple en déclencha la vogue, mais celle-ci ne devint générale que vers le milieu du xx^{e} siècle. Jusque-là, seuls de rares artistes de grande renommée osaient tenir l'estrade toute une soirée. Enfin, le disque, la radio et la télévision sont venus apporter à tous, à domicile, une forme nouvelle de concert.

• L'attitude du puhlic

Le concert, qui se définit par un certain mode de présentation des œuvres musicales, implique aussi, par voie de conséquence, une certaine attitude du public à l'égard de la musique et des musiciens.

Sans doute le silence religieux qui entoure généralement aujourd'hui toute exécution musicale est-il un phénomène relativement récent. Comme celui de théâtre, le public de concert

était volontiers bruyant, manifestant à tout moment, fût-ce en cours d'exécution, son enthousiasme ou sa réprobation. On aplaudissait (ou on sifflait) après chaque mouvement d'une sonate ou d'une symphonie, et l'on saluait au passage les traits brillants d'un instrumentiste comme les prouesses d'un chanteur d'opéra. Cette pratique est demeurée vivante chez les amateurs de jazz. Mais, en dépit des apparences, on ne peut parler, à ce propos, de participation du public à l'exécution musicale (même si certaines tentatives ont été faites dans ce sens, par Xenakis, par exemple) : l'auditoire, par institution, se trouve toujours dans une attitude contemplative à l'égard de la musique considérée comme un objet. Les œuvres sont exécutées devant lui comme un spectacle pour l'oreille.

Jacques CHAILLEY

Bibliographie

M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900

H. Burton, « Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle », in *Rev. Musicol.*, 1955

J. Chailley, *40 000 Ans de musique*, Paris, 1961, rééd. Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1976

M. Chimènes, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Fayard, Paris, 2004

E. M. E. Deldevez, *La Société des concerts : 1860 à 1885*, Musik, Heilbronn, 1998

R. Dollase, M. Rüsenberg & H. J. Stollenwerk, *Demoscopie im Konzentsaal*, Schott, 1986

M. Huglo et al., *Musique et société*, Bruxelles, 1988

« Musique et société à Paris sous la II^e République (1848-1852) », in *Revue intern. de musique française*, nov. 1980

« La Musique dans le charivari », *ibid.*, févr. 1983

« L'Opéra de Paris au siècle romantique », *ibid.*, janv. 1981

« Paganini et Paris », *ibid.*, nov. 1982

C. Pierre, *Histoire du concert spirituel, 1725-1790*, Société française de musicologie, Paris, 1975

M. Rioux & J.-Y. Patte, *Le Concert spirituel. 1725-1790 :*

l'invention du public, Le Monde de la musique, Paris, 1996
R. SCHAAL, « Konzertwesen », in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. VII, Cassel, 1958
D. VICTOR-PUJEBET, *Les Concerts de musique classique à Paris*, 3 vol., thèse, univ. Paris-IV, 1988
F. A. YATES, *The French Academies of the 16th Century*, Londres, 1948
« Wagner à Paris (1839-1900) », in *Revue intern. de musique française*, févr. 1980.

CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU

Comme l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, ceux du Gürzenich de Cologne ou de la Tonhalle de Zurich, celui du Concertgebouw d'Amsterdam (Koninklijk Concertgebouworkest) est l'un des rares orchestres à avoir adopté le nom de sa propre salle de concert, construite sur un projet de l'architecte Pierre J. H. Cuypers par l'architecte Adolf Leonard van Gendt entre 1883 et 1888. L'orchestre y donne son premier concert le 3 novembre 1888. Formé de soixante-cinq instrumentistes, il en compte aujourd'hui cent dix. L'édifice se compose de deux salles, la grande salle de 2 000 places destinée à l'orchestre et une salle de récital de 500 places. À la suite d'importants travaux de rénovation, au milieu des années 1980, notamment pour renforcer les pilotis de fondation qui menaçaient de s'effondrer, une aile supplémentaire, qui comprend une troisième salle destinée aux répétitions du chœur, est inaugurée en 1988. La grande salle est réputée pour son acoustique exceptionnelle. Elle comporte un orgue Maarschalkerweerd inauguré le 10 octobre 1891.

L'Orchestre du Concertgebouw est un modèle de stabilité dans ses rapports avec ses directeurs musicaux : quatre chefs d'orchestre permanents en un siècle, le cinquième ayant été nommé à la veille du centenaire ! Cette continuité est l'une des conditions essentielles de l'établissement et du maintien d'une tradition. Il faut y ajouter le renouvellement des instrumentistes, qui s'opère progressivement et souvent de maître à élève.

Willem Kes a occupé le plus cours mandat (1888-1895), mais on lui doit d'avoir imposé les normes du concert moderue, interdisant au public de parler ou de fumer pendant l'exécution des œuvres, luttant contre son absence de ponctualité et faisant disparaître les tables autour desquelles il s'installait. Il est remplacé par la figure dominante de cet orchestre, Willem Mengelberg, qui reste à sa tête pendant un demi-siècle (1895-1945). Pédagogue très exigeant, ce dernier a construit son orchestre avec patience autour du répertoire romantique et post-romantique : il sera le champion de la musique de Gustav Mahler (avec lequel il était intimement lié et à qui il consacra un cycle en 1920) et se verra dédier *Une vie de héros* de Richard Strauss. Il commençait généralement ses répétitions par de longs discours destinés à sensibiliser les musiciens à l'univers de la musique qu'ils allaient jouer et se montrait terriblement autoritaire dans ses rapports avec eux. Mais au concert, il faisait preuve de la plus grande liberté, se laissant aller à des débordements d'enthousiasme que l'orchestre parvenait en général à suivre, signe de sa grande souplesse et de sa faculté d'adaptation. L'orchestre réalise, sous la direction de Mengelberg, son premier enregistrement discographique en 1926. Mengelberg est à l'origine (1899) d'une tradition reprise depuis 1975 par Nikolaus Harnoncourt : l'exécution de l'une des passions de Bach pendant la semaine sainte. En 1999, c'est Riccardo Chailly qui reprendra le flambeau.

En 1918, l'État s'associe au financement de l'orchestre. Entre les deux guerres, le répertoire s'élargit à la musique moderne : Paul Hindemith crée au Concertgebouw son propre *Concerto pour alto* (1935) ; on y donne également en première audition son *Concerto pour violon* (1940), le *Concerto pour violon n° 2* de Béla Bartók (avec Zoltán Székely, 1939) ainsi que des œuvres de Darius Milhaud, Zoltán Kodály et de nombreux compositeurs néerlandais, notamment Julius Röntgen, Bernard Zweers, Cornelis Dopper

(l'assistant de Mengelberg entre 1908 et 1928) et le jeune Henk Badings (*Symphonie n° 1*, 1930 ; *Symphonie n° 2*, 1932 ; *Symphonie n° 3*, 1935). Les chefs associés sont Karl Muck (1921-1925), Pierre Monteux (1925-1934) et Bruno Walter (1934-1939).

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Mengelberg se compromet avec l'occupant allemand ; il est déchu de ses fonctions et condamné à l'exil en Suisse en 1945. Eduard van Beinum, qui avait été l'assistant de Mengelberg dès 1931 avant de devenir chef associé après le départ de Bruno Walter, assure la succession (1945-1959). Il apporte une vision plus moderne des rapports au sein de l'orchestre, une plus grande rigueur d'interprétation et élargit le répertoire, notamment à la musique française, tout en maintenant la tradition romantique. L'orchestre crée des œuvres de Henk Badings (*Symphonie n° 5*, pour le soixantième anniversaire du Concertgebouw, 1948), Benjamin Britten (*Spring Symphony*, 1949), Willem Pijper, Matthijs Vermeulen, Hendrik Andriessen... Les chefs invités sont plus nombreux et moins réguliers, à l'exception de Paul van Kempen (qui avait été violoniste dans les rangs du Concertgebouw sous Mengelberg), Erich Kleiber et George Szell (nommé premier chef invité en 1958).

La mort subite de van Beinum (pendant une répétition, le 13 avril 1959) laisse un vide difficile à combler. Après deux ans sans directeur musical, Bernard Haitink et Eugen Jochum assurent conjointement la direction, à partir de 1961. La jeunesse du premier, citoyen néerlandais, trouvait une compensation logique dans l'expérience de son aîné, l'un des chefs favoris de l'orchestre, appelé pour maintenir la tradition romantique germanique. Jochum se retire en 1964 et Haitink assure seul la direction jusqu'en 1988 avec Kyrill Kondrachine à ses côtés comme premier chef entre 1979 et 1981. Le répertoire s'élargit considérablement tant dans le

domaine de la musique nouvelle (créations de Luciano Berio, Witold Lutosławski ou Alfred Schnittke) que dans le domaine de la musique baroque et classique (enregistrement d'œuvres de Bach, Haydn, Mozart et Schubert sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, premier exemple d'interprétation « à l'ancienne » avec un orchestre symphonique traditionnel). En 1988, à l'occasion de son centenaire, l'orchestre reçoit de la reine des Pays-Bas le privilège d'ajouter le qualificatif « royal » (*Koninklijk*) à son nom. La même année, Riccardo Chailly succède à Haitink. Premier chef étranger appelé à la tête du Concertgebouw, il hérite d'un patrimoine prestigieux et de l'un des orchestres les plus sensibles et aux couleurs les plus généreuses existant alors ; il sait l'adapter aux nécessités du monde moderne sans modifier en quoi que ce soit ses qualités spécifiques. L'arrivée d'un chef aussi jeune (il a trente-cinq ans) dynamise l'orchestre, qui fête son centenaire en créant des œuvres de Luciano Berio (*Rendering*, 1989), Ton De Leeuw, Arne Nordheim (*Magam*, 1988), Alfred Schnittke (*Concerto grosso n° 4*, *Symphonie n° 5*, 1988), etc., commandées pour la circonstance. Le chef Letton Mariss Jansons succède à Riccardo Chailly en 2004.

Alain PÂRIS

CONCERTINA

Le concertina est un instrument de musique à vent à soufflet et à anche libre breveté à Londres en 1829 par le physicien britannique Charles Wheatstone. Le soufflet est fixé entre deux planches, de forme généralement hexagonale, où les anches s'inscrivent dans des alvéoles fraisées ; ces planches comportent aussi les touches-boutons ainsi que les pistons des soupapes par lesquelles l'air est admis de manière sélective jusqu'aux anches. Les languettes d'anche, en acier ou en cuivre, sont fixées à des cadres en cuivre individuels par des plaques vissées.

Le concertina fait appel à un mécanisme à « double action », chaque note étant produite par une paire d'anches, l'une sonnant lorsque l'on presse le soufflet, l'autre lorsqu'on le tire. Sur le modèle original, le plus courant, la gamme chromatique est divisée entre les deux mains ; sur certains modèles postérieurs, comme le *duet concertina*, chaque main dispose d'une gamme chromatique. L'étendue du concertina est de quatre octaves vers le haut à partir du sol_2. Le concertina connut son apogée au XIX^{e} siècle, avant d'être supplanté par l'accordéon à partir de 1910 environ.

E.U.

CONCERTO

Introduction

On appelle aujourd'hui « concerto » une composition de caractère symphonique dans laquelle un instrument soliste dialogue avec l'orchestre. La partie du soliste est en général traitée de telle manière qu'elle permette à l'interprète de mettre en valeur sa virtuosité technique et ses qualités expressives. Les grands concertos romantiques pour le piano, le violon ou le violoncelle sont les chevaux de bataille des solistes internationaux et occupent à ce titre une place importante dans les programmes des concerts. Mais l'histoire du concerto ne se limite pas à une douzaine de chefs-d'œuvre. Ce genre de composition instrumentale a pris, au cours de quatre siècles, des formes si variées qu'il serait vain de vouloir en donner une définition étroite. Néanmoins, à travers elles, il est possible de distinguer un caractère commun : le style concertant, qui est comme l'esprit même du concerto. Et cet esprit-là n'a pas fini d'inspirer les compositeurs.

• Origine du concerto

Le mot même de concerto semble traduire une ambiguïté fondamentale reposant sur une double étymologie entre les deux versions de laquelle philologues et musicologues ne peuvent se résoudre à trancher. « Concerto » vient-il du latin *concertare*, qui signifie lutter, ou de *conserere*, qui veut dire unir ?... En fait, la question importe peu, puisque les deux sens se confondent, tant il

est vrai que la contradiction se retrouve au cœur même de la composition musicale qui consiste proprement à opposer pour unir.

Les musiciens ont quelquefois désigné sous le nom de concerto des œuvres assez éloignées de ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot. Vers 1580, le Vénitien Giovanni Gabrieli nomme concerto des œuvres vocales avec accompagnement d'orgue ou d'orchestre, et Jean-Sébastien Bach, qui appelait volontiers *concerti* ses célèbres cantates d'église, n'a-t-il pas donné le titre de *Concerto italien* à une œuvre pour clavecin seul ?... On pourrait multiplier des exemples de cette nature qui s'expliquent tout simplement par le fait que pendant longtemps le mot de concerto fut souvent pris dans une acception très large qui recouvrait la notion de concert en général.

Le principe du concerto, qui consiste à jouer de l'opposition entre deux ou plusieurs masses instrumentales de volume inégal, semble bien remonter à l'école vénitienne du XVI^e^ siècle dont les Gabrieli furent les plus illustres représentants. La polychoralité pratiquée par les Vénitiens est en général considérée comme l'élément fondamental du baroque musical, ce qui ferait du concerto le genre baroque par excellence.

• Le concerto grosso

Après un siècle de tâtonnements apparaît vers 1680 le *concerto grosso,* dont il revient à Corelli d'avoir fixé la forme et l'équilibre.

Dans le concerto grosso, un petit ensemble de musiciens solistes, le *concertino,* est opposé à la masse de l'orchestre aussi nombreuse que possible et qui, pour cette raison, prend le nom de concerto grosso (terme qui a fini par désigner l'œuvre tout entière). Le compositeur, faisant alterner les soli et les tutti comme les questions

et les réponses d'un discours musical, tire un parti architectural du contraste entre le concertino et le concerto grosso. Cette opposition est encore soulignée par le fait que l'écriture des parties de solistes du concertino est plus brillante et plus ornée que celle de l'orchestre dont les exécutants, les « ripienistes », ont un rôle de remplissage.

Le concerto grosso eut une vogue considérable en Italie, avec des maîtres comme Corelli, Albinoni, Alessandro Scarlatti, Geminiani, Manfredini, Locatelli, Torelli et Vivaldi. À l'imitation des Italiens, il se répandit bientôt dans toute l'Europe musicale : Jean-Sébastien Bach et surtout Haendel en ont donné d'admirables exemples.

• Le concerto de soliste

Le concerto de soliste est né tout naturellement du concerto grosso en réduisant le concertino à un seul instrument. Antonio Vivaldi ne fut sans doute pas le premier à écrire des concertos de soliste, mais il n'en apparaît pas moins comme le véritable fondateur. C'est avec lui que le concerto prend son architecture définitive en trois parties, avec un mouvement lent encadré par deux mouvements vifs.

En Italie, en Allemagne et même en France, la vogue du concerto de soliste surpassa celle du concerto grosso. Vivaldi, pour sa part, en aurait écrit près de cinq cents avec instruments divers (violon, flûte, violoncelle, hautbois, basson, etc.) ; la plupart sont encore inédits. L'admiration de Jean-Sébastien Bach pour les concertos de Vivaldi était si grande qu'il en transcrivit lui-même plusieurs pour le clavecin, qui se trouva du coup promu au rang de soliste concertant, alors que jusque-là il ne jouait dans l'orchestre qu'un rôle discret d'accompagnateur.

Le concerto de soliste introduit dans l'écriture musicale un élément nouveau, à peine perceptible dans le concerto grosso : la recherche de la virtuosité pour elle-même, qui accentue le contraste entre le soliste et l'orchestre et consacre en quelque sorte l'avènement d'un type de musicien inconnu jusque-là, l'interprète prodige. À partir de cette époque, tous les concertos seront écrits à la demande ou à l'intention des solistes qui en seront les interprètes ; quelquefois ce soliste est le compositeur lui-même.

• Le concerto romantique

Vers la fin du XVIII^{e} siècle, alors que la symphonie prend naissance en Allemagne, le concerto grosso tombe en désuétude et le concerto de soliste commence une nouvelle carrière. Avec Mozart, le dialogue entre le soliste et l'orchestre prend un tour lyrique et presque dramatique ; l'instrument solo devient un personnage. Beethoven, lui, poussera ce drame jusqu'aux limites du tragique, faisant éclater les formes classiques du concerto. C'est dans cette lignée que furent conçus les grands concertos romantiques de Schumann, de Mendelssohn, de Chopin, de Liszt, de Brahms qui furent pendant des décades la prédilection des grands solistes internationaux.

• Le concerto moderne

Au début du XX^{e} siècle, le concerto n'était plus guère qu'un exercice d'école, qui a permis, il est vrai, à des compositeurs comme Saint-Saëns, Tchaïkovski, Glazounov, Lalo et Franck la création d'œuvres remarquables. Mais, avec Ravel, Stravinski, Prokofiev, Bartók et Alban Berg, on assiste à un renouveau du geure, sinon de la forme classique du concerto de soliste. La recherche du style concertant, qui est presque une constante chez la plupart des compositeurs

contemporains, redonne un sens neuf au concerto grosso d'Arcangelo Corelli.

Ida GOTKOVSKY

Bibliographie

M. T. Bouquet-Boyer, *Vivaldi et le concerto*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., 1985

J. Culshaw, *The Concerto*, Greenwood Publ., Westport, 1979

G. Ferchault, *Le Concerto*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1978

D. M. Green, B. S. Brook et al., *Antecedents of the Symphony : The Ripiens Concerto & the 18th Century Overture in Naples*, Garland Publ., Hamden, 1983

A. Hutchings et al., « Concerto », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Groves Dictionaries of Music, New York, 1980

M. Pincherle, *Corelli*, Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1982

J. J. Rapin, *Les Formes musicales*, Van de Velde, Fondettes, 1986

B. F. Swalin, *The Violin Concerto : a study in german romanticism*, Da Capo Press, New York, 1973

D. F. Tovey, *Concertos & Choral Works : Essays in Musical Analysis*, Oxford Univ. Press, New York, 1989

P. M. Young, « Concert II », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Groves Dictionaries of Music, New York, 1980.

CONCOURS INTERNATIONAUX D'INTERPRÉTATION MUSICALE

Introduction

Les concours internationaux d'interprétation musicale présentent les ombres et les lumières de tous les systèmes qui prétendent classer l'inclassable. Ils sont d'origine très récente. Rares sont ceux qui ont vu le jour avant la Seconde Guerre mondiale. Subsistent encore, parmi les plus anciens, le concours Frédéric Chopin créé en 1927, le concours Henryk Wieniawski qui débute en 1935, le concours Eugène Ysaÿe – rebaptisé Reine Élisabeth en 1951 – dont la première épreuve fut disputée en 1937, ou encore le concours de Genève, dont l'édition initiale date de 1939. C'est au début des années 1950 que leur nombre augmente considérablement.

• Une nécessité de notre temps

Les grands interprètes de l'entre-deux-guerres appartiennent, pour la plupart, à un monde sans concours. La célébrité de Rudolf Serkin, Arthur Schnabel, Yves Nat, Walter Gieseking, Vladimir Horowitz ou Alfred Cortot s'est étendue sans leur aide. Leurs débuts sont souvent difficiles. Les violonistes et les violoncellistes évitent rarement un passage par les formations symphoniques, quand ce n'est pas dans des orchestres dits « de salon » qui fleurissent dans les restaurants et demeures bourgeoises où se pratique plus

volontiers la romance à la mode que la musique savante. Le disque n'est pas encore cette carte de visite que l'on acquiert au début de sa vie professionnelle. Le plus souvent, les carrières ne sont que le complément d'une activité professorale principale. Les réputations internationales se construisent donc avec une sage lenteur. Ni les musiciens, ni leurs auditeurs ne ressentent le besoin d'instaurer ces batailles où la gloire d'un jour est réservée à un vainqueur unique.

Cet équilibre délicat va se rompre dès la fin du second conflit mondial. À l'heure où les professionnels sortent en rangs serrés des conservatoires, tous les moyens modernes de communication font irruption. La radio, le disque et bientôt la télévision apportent la musique à domicile. Les auditeurs qu'elle trouve au foyer familial sont souvent novices. Devant le développement de la production de disques, il leur faut un système de « signalisation » qui supprime l'effort de la formation et le stress du choix. Le concours naît naturellement de la rencontre d'un trop-plein d'interprètes et de l'inexpérience d'un public nouveau. Il est encouragé par les médias en quête d'actualités, par les maisons d'édition affamées de chiffre d'affaires, par les municipalités qui l'accueillent en rêvant de retombées économiques et de renommée mondiale. Il est même devenu indispensable aux musiciens qui savent bien pourtant que leur art répugne fondamentalement au classement. Mais, sans lui, comment faire pour émerger d'une communauté toujours plus nombreuse et éviter de s'enliser dans un anonymat persistant ?

• Le dédale des concours

Le phénomène « concours » apparaît avec des couleurs très latines. C'est en effet en Europe du Sud qu'il se produit avec le plus d'intensité – en Espagne, en France et surtout en Italie –, avant de se

propager aux Amériques, au Japon, en Australie et en Afrique du Sud.

Les concours internationaux peuvent connaître une durée limitée. Il n'y aura plus de lauréats au concours Messiaen (piano, Royan), ni au très original concours d'improvisation de Lyon, qui juxtaposait jazz et musique classique. Disparus également le concours Maurice Maréchal (violoncelle, Paris), le concours de guitare de Radio-France (Paris), tout comme deux compétitions pour chefs d'orchestre : le concours Dimitri Mitropoulos (New York) au début des années 1970 et le concours Guido Cantelli (Novare) vers 1980.

Les concours de piano sont incontestablement les plus nombreux. Suivent à distance respectueuse les concours de chant, de violon et de guitare. Très loin derrière, toutes les autres spécialités qui attirent moins de postulants. Les concours qui se dédient à un instrument unique ne présentent pas pour autant une physionomie uniforme. Certains, comme le concours de piano de Senigallia, organisent parallèlement aux épreuves seniors des compétitions pour les plus jeunes. D'autres, tel le concours d'orgue de Chartres, décernent à la fois un prix d'interprétation et un prix d'improvisation. D'autres enfin imposent, sur une partie ou la totalité des épreuves, un ou plusieurs compositeurs. Infinie est la liste des particularités.

Quelques compétitions changent régulièrement d'objet : le concours Marguerite Long-Jacques Thibaud-Régine Crespin (Paris) et Ie concours Reine Élisabeth (Bruxelles) alternent le piano, le violon et Ia voix. Certaines cumulent à chaque édition un grand nombre d'épreuves spéciales : le concours du Printemps de Prague (piano, clavecin, orgue, violon, violoncelle, vents, voix, direction

d'orchestre), le concours de Genève (piano, chant, percussions, piano/violon, piano/violoncelle, trio avec piano, quatuor à cordes, direction d'orchestre, orgue, guitare, vents) ou le concours de Munich (qui organise tous Ies ans entre quatre et huit épreuves spéciales, comportant même en 1963 et 1965, un prix de déchiffrage).

Chaque concours connaît sa propre périodicité, qui varie entre un et cinq ans (concours de piano Frédéric Chopin à Varsovie, concours de violon Jean Sibelius à Helsinki). La fréquence de certaines compétitions est loin d'être un élément immuable... S'orienter dans un tel dédale relève de la course d'obstacles !

• Concours mode d'emploi

C'est très tôt – généralement après un premier prix au Conservatoire national ou un cycle de perfectionnement – que Ie jeune interprète se préoccupe de consécration internationale. Les limites d'âge imposées par les concours dépassent rarement trente ans.

Dans la plupart des cas, les modalités d'accès restent largement ouvertes. Certains concours filtrent cependant les postulants afin de ne pas embouteiller les éliminatoires. Un comité de sélection peut ainsi effectuer un tri à partir d'enregistrements envoyés au préalable. D'une manière générale, les tours successifs sont organisés de manière à ce que ne subsiste qu'un nombre très réduit d'élus. C'est enfin la finale – avec parfois un concerto – et la décision souveraine du jury qui braque sur le vainqueur les projecteurs de I'actualité.

Le gagnant reçoit un prix dont le montant peut varier de 3 000 à 80 000 euros. Il arrive parfois qu'aucun chèque ne soit remis. Car ce

qui importe avant tout, ce sont les engagements, les enregistrements, les émissions de radio et de télévision, les articles de presse, bref, le lancement de la carrière. Aussi certains concours se préoccupent-ils de Ieurs lauréats bien après Ieur victoire. Le concours Marguerite Long-Jacques Thibaud-Régine Crespin, le concours Reine Élisabeth et les concours de piano de Fort Worth, de Leeds et de Cleveland notamment organisent ainsi pour eux des tournées qui peuvent s'étendre sur deux ans ou offrent quelques années de management artistique pour compenser leur manque de formation sur ce terrain.

Tous les concours n'ont pas le même prestige ni le même impact sur les médias. Quel que soit son talent, le premier prix du concours de piano d'Épinal ne vaudra jamais, aux yeux du grand public, le vainqueur du concours Tchaïkovski (Moscou). Il y a, à tort ou à raison, de grands et de petits concours.

• Un catalogue confus

Mais que d'embarras quand on tente de définir la hiérarchie exacte des récompenses ! Le principe général est pourtant assez simple : un grand prix ou premier prix, suivi de prix, mentions ou médailles – Ies appeIlations changent selon les concours – en nombre variable, et enfin les prix spéciaux (prix du public, prix attaché à une œuvre ou à un compositeur particulier, prix de fondations ou de mécènes divers...) qui confirment le palmarès officiel ou qui, parfois, introduisent de nouveaux noms. Il y a presque autant de cas particuliers que de concours. Le concours Reine Elisabeth décernait douze prix à chaque édition avant de ramener, à partir de 1995, le nombre des élus à six. Un seul prix en revanche au concours Clara Haskil (piano, Vevey). Jusqu'en 1957, le concours de Genève offrait dans chaque discipline un premier prix « homme » et un premier prix « femme » avant de supprimer cette distinction. De

1952 à 1956, le concours de Munich refusa de numéroter ses prix avant de se ranger à l'avis général.

• Une cible trop facile : les jurys

Lire les palmarès avec un soupçon de mauvaise foi est un divertissement diabolique. Que sont donc devenus ces fameux vainqueurs dont le nom a complètement déserté notre mémoire ? Et puis, avec une pertinence qui n'est évidemment due qu'à un recul de plusieurs années, on pourra s'étonner que d'immenses musiciens n'aient pu obtenir que des distinctions secondaires et se soient vus surclassés par des talents qui nous paraissent aujourd'hui moins aveuglants. Avec parfois de fracassantes démissions de jurés : celle d'Alfred Cortot, indigné que Dinu Lipatti (concours de Vienne 1934) n'obtienne que le deuxième prix, ou encore celles de Nikita Magaloff, Louis Kentner et Martha Argerich, qui tenaient absolument à décerner le premier prix à Ivo Pogorelić (concours Frédéric Chopin 1980).

La liste est longue, en effet, des grands noms de la musique qui, en leur temps, n'ont pas obtenu la première place : Alfred Brendel (quatrième prix au concours Ferrucio Busoni de Bolzano), Gidon Kremer (deuxième prix au concours de Montréal), Walter Berry, Marie-Claire Alain, Teresa Stich-Randall, Christian Lardé, Maxence Larrieu, Malcolm Frager, Maurizio Pollini, Michel Portal, Maurice Bourgue, Nobuko Imai et Christian Zacharias (tous deuxième prix au concours de Genève). Continuons encore avec Leslie Parnas, Karl Leister, Lionel Rogg, Michel Debost (tous deuxième prix au concours de Munich), ou avec David Oïstrakh (deuxième prix au concours de violon Henryk Wieniawski de Poznañ). Ce jeu de massacre pourrait se poursuivre bien longtemps

et aider à panser les plaies de valeureux musiciens qui, loin des places d'honneur, se retrouvent ainsi en excellente compagnie.

• L'impossible objectivité

Il serait injuste de faire des jurys les responsables de cette apparente incohérence. Composés de solistes reconnus, de professeurs de haute volée, de Iauréats dont Ia carrière a confirmé Ie talent, Ies jurys jugent en professionnels sur des critères qui restent, par définition, obscurs aux simples amateurs. Il y a des années riches et d'autres qui le sont moins. Il est certainement plus malaisé d'être en concurrence, pour Ie piano, avec CéciIe Ousset, Lazar Berman, Tamás Vásáry, John Browning, Vladimir Ashkenazy et Peter Frankl (concours Reine Élisabeth 1956) ou, pour le hautbois, avec Heinz Holliger et Maurice Bourgue (concours de Munich 1961) que de se présenter dans une année plus creuse. La difficulté n'est pas moindre pour les juges qui ne peuvent se satisfaire d'établir une hiérarchie reIative entre Ies candidats présents mais doivent en outre les situer dans la tradition propre au concours et dans l'histoire de l'interprétation. Synthèse de plusieurs opinions divergentes, le palmarès est un compromis qui n'accueille qu'avec peine les tempéraments originaux et Ies conceptions audacieuses. Sombrent parfois dès Ies premiers tours de remarquabIes musiciens dont Ia technique est encore mal assurée, alors que certains autres, manifestement moins doués, poursuivent leur chemin. Le concours peut-il avoir I'ambition de toujours déceler, sous le stress ou la méforme de I'instant, Ies qualités fondamentales du musicien ainsi que son potentieI d'évolution ? « De ma vie je n'ai aussi mal dirigé que ce jour-là. Le jugement qui m'attribuait le premier prix était complètement erroné. Il est impossible et arbitraire de prétendre distinguer le meilleur au bout de quelques jours seulement » (Claudio Abbado à propos du concours Dimitri Mitropoulos 1963).

Et puis, participer à un jury n'immunise pas contre l'humaine faiblesse. La fatigue – un concours est un marathon pour tous – émousse l'attention. Le choix des œuvres libres peut se révéler très efficace ou totalement désastreux sans que Ie talent du candidat soit en cause. Jouer Reger devant un jury latin ou interpréter Fauré face à des juges japonais n'est certainement pas choisir la voie la plus sûre pour atteindre la récompense suprême. Dans le grand répertoire, les conceptions peuvent s'opposer et les modes se succéder. Il peut arriver que les jurés subissent de discrètes et amicales pressions... Il est parfois difficile de ne pas donner la préférence, si la qualité des prestations est proche, à un national du pays organisateur. Mais imagine-t-on que ces professionnels acceptent de mettre durablement en jeu Ieur réputation pour des décisions qui apparaîtront comme un défi au bon sens et un véritable déni de justice ? Même pour un concours comme celui de Chartres, qui fait strictement respecter l'anonymat des postulants, régnera toujours la fluctuation du jugement humain qui n'échappe ni aux humeurs ni aux passions.

• Les aléas de la vie

Point n'est besoin de charger les jurys de tares qui ne sont pas les leurs. Il y a, en musique comme dans d'autres domaines, des « bêtes à concours », au mental « en béton », aux nerfs et aux doigts d'acier, qui, le jour de l'épreuve, surclassent en maîtrise des poètes plus profonds. Certains pays gèrent Ieurs musiciens comme une équipe olympique et les soumettent à un surentraînement qui a longtemps contrasté avec l'individualisme et l'impréparation d'autres nations. D'où ces vagues de lauréats russes, japonais, coréens ou chinois qui ont submergé les concours internationaux pendant de nombreuses années. II y a ceux qui poursuivent une carrière essentiellement nationale et dont les échos ne nous

parviennent que très assourdis. Dans le domaine pianistique, n'oublions pas qu'Yves Nat et Marcelle Meyer ont longtemps été de parfaits inconnus en Allemagne et que la France n'a découvert que bien tardivement CIaudio Arrau et Jorge Bolét. II y a ceux qui séduisent d'emblée les médias et accaparent toute leur attention alors que d'autres, en dépit de qualités évidentes, ne parviennent pas à les séduire. Les dons et le travail ne suffisent pas : il faut posséder, outre une robuste santé physique et psychologique, une bonne étoile obstinée.

• Indispensables, mais parfois myopes

« On peut toujours prendre part à un concours ; ce n'est pas plus bête en somme que d'acheter un billet à une loterie quelconque. Qui sait ? Le jury peut se tromper et alors vous avez une chance – elle est infime évidemment. Mais combien en avez-vous de gagner le gros Iot ? » (Piero CoppoIa). N'en déplaise au grand chef d'orchestre italien, nous devons beaucoup aux concours internationaux. D'abord, le développement de la technique instrumentale, sans laquelle l'interprétation ne saurait s'épanouir. On joue aujourd'hui, dès Ia sortie des conservatoires nationaux, des pièces réputées inaccessibles qui semblaient réservées aux seuls phénomènes du clavier. Les accrocs d'un Alfred Cortot ou d'un Edwin Fischer sont absolument inconcevables de nos jours. Auraient-ils passé les éliminatoires de Leeds ? Si l'on peut à juste titre reprocher aux concours d'ignorer les esthétiques baroques et contemporaines, il faut néanmoins Ieur reconnaître le mérite d'avoir remis à I'honneur des partitions bien peu visitées avant guerre – sonates ultimes ou variations de Beethoven, et de nombreuses pages de Liszt, Schumann et Brahms – qui sont les impitoyables révélateurs des capacités digitaIes et de la maîtrise du discours. Les concours sont un indispensabIe lieu de rencontre. Confrontation des

écoles et des styles qui permet aux enfants de Marguerite Long de découvrir les descendants d'Heinrich Neuhaus. L'expérience personnelle qu'ils offrent aux musiciens est d'une exceptionnelle richesse. Dans la joie ou l'amertume, les participants n'oublieront jamais l'ardeur de la lutte, le dépassement de soi et l'exploration de visions musicales nouvelles.

Si quelques rares artistes – comme le jeune pianiste allemand Joseph Moog – parviennent sans leur intermédiaire à éveiller l'attention de la critique, les concours restent pour le plus grand nombre un point de passage obligé. C'est au concours de Besançon que nous devons la découverte de chefs comme Seiji Ozawa (1959), Michel Plasson (1962), Marc Soustrot (1975) ou Sylvain Cambreling (1981). Le concours Reine Élisabeth nous a révélé Leonid Kogan (violon, 1951) et Leon Fleischer (piano, 1952) ; celui de Budapest Youri Bashmet (alto, 1975) ; celui d'Évian les quatuors Prazak (1978) et Hagen (1983). Le concours Frédéric Chopin a distingué Krystian Zimerman (1975) et celui de Genève Arturo Benedetti Michelangeli (piano, 1939), Friedrich Gulda (piano, 1946) et Maurice André (trompette, 1955). Il paraît bien difficile de contester aujourd'hui leur utilité.

Les effets pervers des concours restent néanmoins nombreux. La recherche des talents pourrait-elle se limiter à l'étude des noms figurant en tête des palmarès des trois ou quatre concours les plus célèbres ? Les aléas de la compétition ont tôt fait de valoriser la médiocrité de la pensée et d'étouffer le génie. La préparation d'un concours devient une manière de bagne où le mûrissement du caractère et de la sensibilité est trop souvent sacrifié au parachèvement de la technique pure. En exigeant sans délai toujours plus de perfectionnement, les concours ne laissent-ils à l'expression que la portion congrue ? D'où la crainte de voir s'opérer un

laminage des personnalités, les concours imposant un standard fait d'imperturbable virtuosité et d'esthétique convenue.

De nombreux premiers prix, épuisés par la violence de l'effort, ont le plus grand mal à retrouver un épanouissement personnel et artistique. Après avoir, à dix-huit ans, remporté le concours Frédéric Chopin (1960) que présidait Arthur Rubinstein, Maurizio Pollini refusa tous les engagements et ne fit plus parler de lui pendant cinq ans. Il avait besoin d'oublier la tension et les exigences des concours pour retrouver la musique, ou mieux encore, comme le disait Edwin Fischer « pour se retrouver soi-même ». Le mot de la fin appartient à un finaliste du grand prix de Rome (composition, 1884) : « La musique ne doit pas porter l'estampille officielle. L'art n'est pas nécessairement borné aux monuments subventionnés par l'État. Il faut l'aimer à travers toutes les visions, toutes les misères. » Ce lauréat s'appelait Claude Debussy.

Pierre BRETON

BIBLIOGRAPHIE

G. ALINK, *International piano competitions*, 3 vol., publié à compte d'auteur, La Haye, 1990, 4e éd. *Piano competitions worldwide*, La Haye, 2003

T. BOUCKAERT, *Le Rêve d'Élisabeth : cinquante ans de concours Reine Élisabeth*, éd. Complexe, Bruxelles, 2001

CENTRE NATIONAL D'ACTION MUSICALE (C.E.N.A.M.), *Profession musicien, les concours*, Cahiers du C.E.N.A.M. n° 62, Paris, 1991

CITÉ DE LA MUSIQUE, DÉPARTEMENT DE PÉDAGOGIE ET DE DOCUMENTATION MUSICALES, *Les Concours de musique : guide 2005-2006*, Cité de la musique, Paris, 2004

J. EKIERT, *The Endless Search for Chopin : the History of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw*, Muza S.A., Varsovie, 2010

M. LE NAOUR, *Jeunes Interprètes français lauréats de concours internationaux : en France...*, Association française d'action artistique, Paris, 1997.

SITES INTERNETS

Fédération mondiale des concours internationaux de musique :
http ://www.wfimc.org
Fondation Alink-Argerich : http ://www.alink-argerich.org

CONCRÈTE MUSIQUE

La musique concrète naît en 1948, lorsque l'ingénieur du son Pierre Schaeffer (1910-1995) fonde le Studio d'essai de la Radio-Télévision française (R.T.F). Mais plusieurs expériences ont déjà été réalisées à partir d'appareils électriques de production du son et de moyens de reproduction comme le disque. C'est d'ailleurs un incident technique, le bouclage d'un son sur lui-même, qui est à l'origine de la musique concrète : à l'écoute de ce fragment répété et isolé, Pierre Schaeffer prit conscience qu'il était en possession d'un véritable « objet sonore », susceptible d'être analysé, disséqué, transformé. Le terme de musique concrète est à comprendre en opposition à la musique abstraite, apanage des compositeurs de musique instrumentale. Cette opposition est présente dans le schéma compositionnel, qui est désormais inversé : le son est le point de départ et non plus le point d'arrivée. Pierre Schaeffer définit ainsi en 1948 la musique concrète comme un « collage et un assemblage sur bande magnétique de sons pré-enregistrés à partir de matériaux sonores variés et concrets » : on comprend que le concept repose sur l'enregistrement d'un matériel sonore qui peut être du bruit ou du son instrumental.

Dans une conférence donnée à Genève en 1952, Schaeffer invite « les compositeurs et les auditeurs à remettre en cause l'opposition primaire entre son et bruit en découvrant la musicalité potentielle de sons considérés comme bruits aussi bien qu'en repérant, dans le son prétendu pur, le bruitage implicite ». Et d'ajouter : « On fera bien de se souvenir qu'il ne s'agit pas d'imperfections regrettables : ces prétendues impuretés font partie même du douné musical. » On voit

par là sa préoccupation constante d'ouvrir tout le monde sonore à la musique.

Après les « balbutiements » de 1948 (*Étude au piano, Étude aux chemins de fer, Étude aux tourniquets, Étude pathétique, Étude violette*), Schaeffer s'évertue à enrichir ces objets sonores bruts en les métamorphosant. Il fait subir aux sons diverses transformations en agissant sur plusieurs paramètres : il modifie le temps musical en changeant la vitesse ou le sens du déroulement de la bande, ce qui lui permet d'obtenir des ralentis, des accélérés ; il peut agir sur la hauteur en créant des micro-intervalles grâce à de légères accélérations ou diminutions de la vitesse de déroulement de la bande et il découvre également la possibilité de transformer le timbre par l'utilisation de filtres et par le mixage des sons.

La découverte de la transformation sonore marqua une étape décisive. Elle donna naissance en 1950 à la *Symphonie pour un homme seul*, œuvre co-écrite par Pierre Schaeffer et son jeune collaborateur Pierre Henry. Même si cette œuvre fut réalisée avec des moyens techniques assez rudimentaires, cette suite de séquences produites à partir d'objets sonores variés mais toujours considérés pour eux-mêmes garde aujourd'hui encore sa magie initiale. Et toute son originalité réside dans le fait que la musique ne dépend plus du monde restreint de l'instrumentation traditionnelle, même si l'on peut remarquer la présence d'un piano préparé. Lors de la création de cette œuvre, Pierre Schaeffer déclara qu'« un homme seul possède bien plus que les douze notes de la voix solfiée. Il crie, il marche, il siffle, il frappe du poing, il rit, il gémit. Son cœur bat, son souffle s'accélère, il prononce des mots, lance des appels et d'autres appels lui répondent. Rien ne fait plus écho à un cri solitaire que la clameur des foules ».

L'apparition du magnétophone en 1951 marqua une nouvelle étape en donnant à la musique concrète toute sa valeur compositionnelle, car la mise au point de cette machine permettait de procéder, comme pour un film, par montage de fragments, par collages, par fondus-enchaînés, par flash-back, et donnait ainsi la possibilité de répéter plusieurs fois un même fragment. C'est à partir de cette époque que l'on peut véritablement parler de composition dans la musique concrète, puisque les progrès techniques ont permis de dépasser le stade « primitif » du simple enregistrement et offrent désormais la possibilité de composer un objet sonore original.

Au cours des années 1950, des compositeurs comme Pierre Boulez, Olivier Messiaen, André Jolivet, Karlheinz Stockhausen, Henri Dutilleux, Iannis Xenakis ou Luciano Berio ont manifesté une grande curiosité pour le travail de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry. Mais ils s'en détournèrent très vite, lui préférant sa grande rivale, la musique électronique, dans laquelle les sons sont produits par des générateurs électroniques. Rien d'étonnant à cela lorsque l'on sait que ce qui réunit tous ces créateurs est leur ambition de contrôler tous les paramètres sonores. La musique concrète, qui part du mystère des sons et dont la matière brute n'est pas au départ un pur produit de la volonté humaine mais comporte une part de hasard, d'incertitude et d'imprécision, ne pouvait entrer dans le cadre sériel, contrairement à la musique électronique, dont la précision scientifique permettait un contrôle absolu des sons produits.

Pierre Henry mélangea et réconcilia dès 1953 l'électronique et le concret dans sa pièce *Le Voile d'Orphée* et il signa en 1956 pour un ballet de Maurice Béjart sa première grande composition électro-

acoustique, *Haut-voltage*, dans laquelle il fusionna des sons électroniques, concrets, vocaux et instrumentaux.

En 1951, le Studio d'essai de la Radio-Télévision française se transforma en Groupe de recherche de musique concrète (G.R.M.C.), qui devint à son tour, en 1958, le Groupe de recherches musicales (G.R.M) au sein de l'O.R.T.F. Riche en créations et en expériences, la musique concrète, qui suscita une grande curiosité dans les années 1960 et 1970, semble aujourd'hui tenue à l'écart par le monde musical.

Antoine GARRIGUES

Bibliographie

M. CHION, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet-Chastel, Paris, 1995
D. DUFOUR & J.-C. THOMAS dir., *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, *ibid.*, 1999
P. SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, Paris, 1952 ; *Traité des objets musicaux*, *ibid.*, 1966 ; *La Musique concrète*, *ibid.*, 1967
P. SCHAEFFER & G. REIBEL, *Solfège de l'objet sonore*, I.N.A.-G.R.M., Paris, 1998.

CONGÉ

Poésie lyrique personnelle que composèrent certains trouvères du XIIIe siècle pour célébrer l'adieu, courtois ou satirique, du poète à ses amis, à sa ville ou à son pays natal. Trois congés sont connus : celui de Jehan Bodel (1202), celui d'Adam de La Halle (vers 1269), celui de Baude Fastoul (entre 1256 et 1269). Le premier et le troisième chantent douloureusement leur départ pour une léproserie ; ils comprennent respectivement quarante-cinq, treize et cinquante-huit strophes en douzains d'octosyllabes.

Pierre-Paul LACAS

CONTINUITÉ

En musique, la notion de continuité s'appuie sur deux visions du temps qui peuvent apparaître contradictoires : dynamique dans la musique dite occidentale, statique en ce qui concerne les musiques orientales.

Mais ce paradoxe n'est qu'apparent puisque la continuité est avant tout recherche d'*unité*, thématique et formelle. Que celle-ci fasse appel au système tonal ou au système modal ne change rien à sa problématique, puisque ces deux systèmes sont principes structurels et unificateurs. Seuls les moyens et les spécificités du discours mis en œuvre pour atteindre cette unité changent. Ainsi, alors qu'en Occident s'est développé le système tonal, la modalité caractérise les musiques orientales. Que la plupart de celles-ci ne soient pas écrites ne change rien au fait que toute musique obéit à des règles structurelles.

En Occident, la continuité s'est développée en même temps que la tonalité et son expression la plus aboutie est la forme sonate. Elle a régné en maître durant les quelque trois siècles qui ont précédé la rupture sérielle, fondée sur la discontinuité, usant du principe d'imitation puis de celui de la variation, mais aussi des potentialités de l'harmonie, en particulier de la modulation et du chromatisme.

Dans les musiques du XX^{e} siècle, la continuité a cependant resurgi grâce au développement inattendu, résultant de l'influence des musiques orientales, d'un statisme modal au sein de la tonalité – illustré par Claude Debussy, Albert Roussel ou Igor Stravinski,

notamment – ainsi que par le succès remporté par la technique de l'ostinato.

Dans le contexte du dépassement de la sérialité, il faut mentionner – outre les courants répétitifs, minimalistes, néoclassiques, postmodernes ou ceux qui se réclament de la « nouvelle simplicité » – les explorations, bien plus importantes pour l'évolution du langage musical, de György Ligeti ou de Karlheinz Stockhausen. Le premier a cherché à créer une musique n'ayant ni début ni fin, au travers d'un statisme temporel où le matériau thématique subit des changements graduels très lents. Quant au second, certaines de ses œuvres, comme *Mantra*, *Hymnen*, *Sternklang*, *Sirius* ou *Licht* (son opéra « in progress ») sont destinées à une écoute intérieure, initiatique ; elles constituent un véritable appel musical à la « méditation et à l'immersion de l'individu dans le Tout cosmique ».

La musique spectrale participe elle aussi du concept de continuité par le fait même que son propos se fonde, concrètement et conceptuellement, sur les spectres harmoniques et inharmoniques d'un son et sur ses lentes transformations, cette lenteur étant indispensable pour la perception de détails microscopiques ; on aboutit, là encore, à un temps statique.

Il faut enfin noter que l'ordinateur a pris une importance considérable, en permettant d'élaborer des microstructures sonores que ne pourraient réaliser des instruments réels.

Alain FÉRON

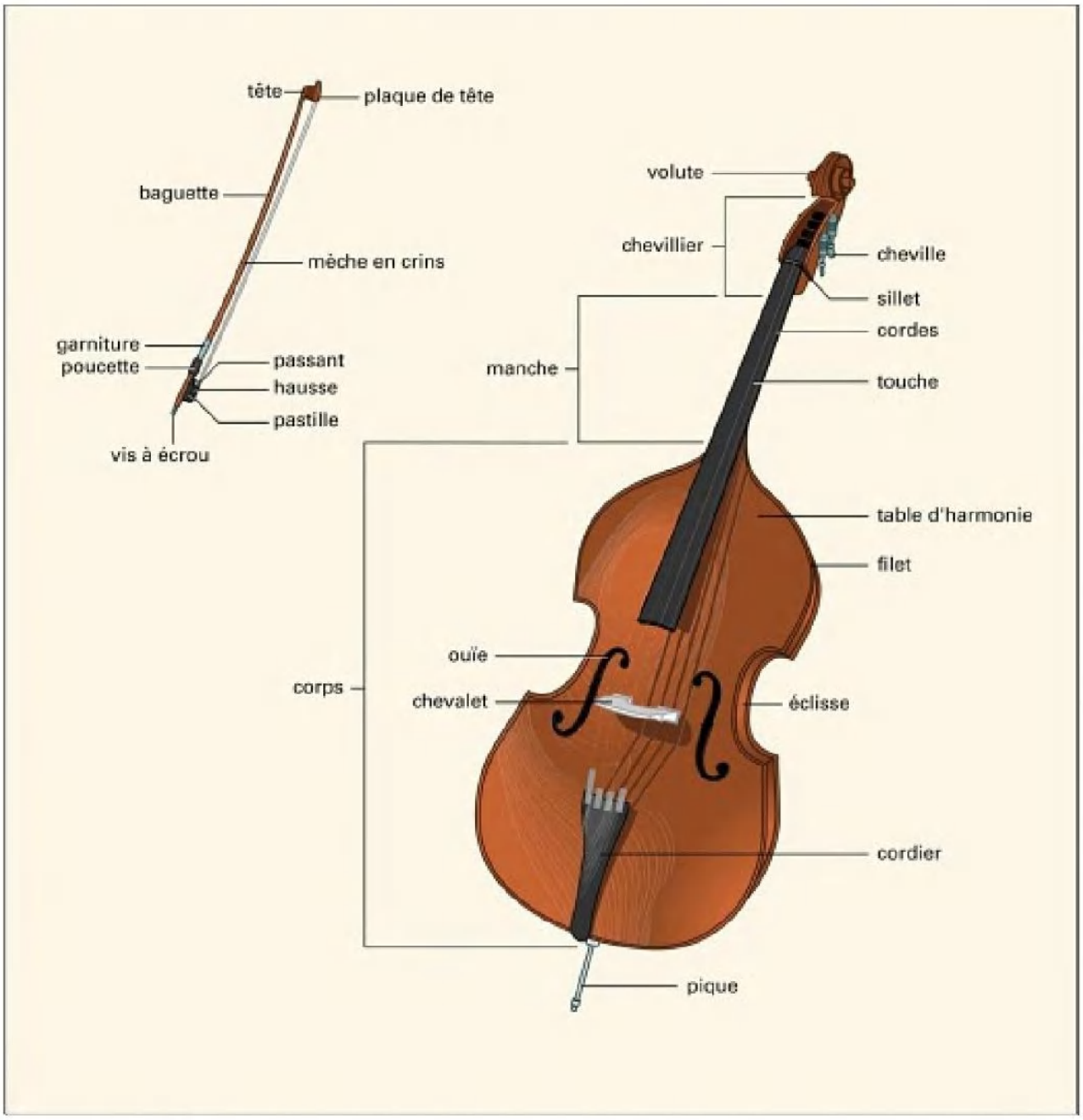
CONTRALTO

Terme synonyme d'alto. On utilise contralto pour désigner les voix possédant l'ambitus altiste. Pour les instruments, le vocable alto est préféré. L'usage est toutefois répandu d'appeler contralto la voix féminine d'alto, alors qu'on ne désigne pas par le même vocable la voix d'enfant correspondante. Dans l'interprétation de la musique polyphonique ancienne, la voix de contralto féminine a souvent remplacé la voix masculine de haute-contre, habituellement tenue par des castrats ou des ténors chantant en voix de tête et possédant un volume vocal suffisant. Le contralto coloratur est d'un emploi fréquent dans les opéras de Rossini (principaux rôles féminins). L'alto ou contralto dramatique léger convient à Eboli (*Don Carlos* de Verdi), à Amneris (*Aïda*), à Brangaene (*Tristan et Yseult* de Wagner). Parfois, on distingue l'alto dramatique et le contralto dramatique, ce dernier étant plus grave ; ainsi Azucena (*Le Trouvère* de Verdi), Dalila (*Samson et Dalila* de Saint-Saëns) sont plutôt des altos dramatiques, tandis que sont tenus pour des contraltos dramatiques Erda (*L'Anneau de Niebelung* de Wagner), Geneviève (dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy).

Pierre-Paul LACAS

CONTREBASSE

La contrebasse est l'instrument le plus grave et le plus volumineux de la famille des cordes. Contrairement aux autres instruments du quatuor – violon, alto et violoncelle –, il n'existe pas un modèle unique de contrebasse : certaines sont à quatre cordes, d'autres à cinq. C'est la contrebasse à quatre cordes (*sol*, *ré*, *la*, *mi* en descendant) qui est le plus couramment utilisée tant dans la musique savante qu'en jazz. La taille de la contrebasse n'est pas non plus standardisée : sa hauteur totale peut atteindre 1,95 mètre pour une caisse de 1,10 mètre de longueur, mais les modèles les plus répandus mesurent 1,80 mètre. La forme de l'archet n'a jamais été complètement fixée et il existe plusieurs types de baguettes : arquées – comme celles de la viole –, rectilignes, ou infléchies légèrement vers la mèche.



Contrebasse.

Copyrighted material

Archets.

L'étendue de la contrebasse est de deux octaves et une sixte, que les sons harmoniques permettent de prolonger jusqu'à quatre octaves.

• Histoire

La contrebasse apparaît à la fin du XVI^e^ siècle en Italie. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, on trouve différents modèles de contrebasses, à quatre, cinq ou six cordes, disposées par quintes, par quartes ou par tierces. Leur registre est étendu mais le son en est peu puissant et assez sombre.

La contrebasse à cinq cordes se répand rapidement en Italie, en Allemagne et en Autriche, mais son apparition en France est assez tardive. Elle y est d'abord réservée à l'église, où elle renforce le registre grave de l'orgue. C'est dans les années 1660 que sa présence est attestée dans plusieurs ensembles « symphoniques » ; en 1663, Pierre Chabanceau de La Barre est le premier contrebassiste à entrer dans les « Vingt-Quatre Violons du roi ». Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e^ siècle pour voir apparaître les premiers virtuoses de l'instrument.

• Styles musicaux

À l'orchestre, la contrebasse a pour rôle d'exécuter la partie de basse, parfois conjointement avec les violoncelles, qu'elle double en général à l'octave inférieure.

Il semble qu'elle entre dans l'orchestre de l'Académie royale de musique en 1706, lors de la création d'*Alcyone*, tragédie en musique de Marin Marais, où la célèbre scène de la tempête de l'acte IV repose en grande partie sur l'effet de ses trémolos. Mais cet exemple

fait figure d'exception puisque, dans la plupart des partitions antérieures à Beethoven, une seule partie sera dévolue aux violoncellistes et contrebassistes. C'est à l'époque romantique que les compositeurs tireront pleinement profit de la contrebasse. Hector Berlioz déclarera toutefois, dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843) : « Les compositeurs doivent donc bien prendre garde à ne demander aux contrebasses que des choses possibles, et dont la bonne exécution ne puisse être douteuse. »

Au XX^e^ siècle, les pizzicatos de la contrebasse vont être tout spécialement employés dans le jazz, afin de marquer le tempo.

• Œuvres majeures

Les premières pièces concertantes pour contrebasse apparaissent dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. C'est le *Concerto pour contrebasse* en *ré* majeur de Joseph Haydn (perdu) qui semble avoir été le premier de l'histoire de la musique (1763), précédant de peu le *Double Concerto pour alto et contrebasse* de Carl Ditters von Dittersdorf (1767).

C'est spécifiquement pour les contrebasses que Beethoven a pensé ses célèbres traits au tout début du scherzo de la *Cinquième Symphonie* (1807). Dans sa *Sixième Symphonie « Pastorale »*, composée en 1808, Beethoven figure également l'orage et la tempête (début du quatrième mouvement, Allegro) par des traits de contrebasses et de violoncelles très difficiles à exécuter, mélangeant les doubles croches et les quintolets. Premier exemple de « bruit coloré », ces traits parfaitement notés devaient produire un grand effet, mais ils n'étaient pas destinés à être audibles précisément. Rarement soliste à l'orchestre, le rôle de la contrebasse est plus

important dans la musique de chambre, ainsi dans le *Quintette avec piano* en *la* majeur *« La Truite »* de Franz Schubert (1819).

Au xx^{e} siècle, quelques compositeurs développeront un répertoire soliste pour cet instrument : George Crumb (*Madrigals, Book I*, pour soprano, contrebasse et vibraphone, 1965), Luis de Pablo (*Una cantata perdida*, pour soprano, contrebasse et percussion, 1981), Franco Donatoni (*Lem*, deux pièces pour contrebasse, 1984), Georges Aperghis (*La Signature, la date, etc.*, pour contrebasse solo, 1985), Betsy Jolas (*Épisode huitième*, pour contrebasse seule, 1984), Philippe Hersant (*Melancholia*, quatre pièces pour contrebasse solo, 1989), Philippe Fénelon (*Notti*, pour voix et contrebasse obligatoire, 1991), Vinko Globokar (*Dialog über Feuer*, pour contrebasse, 1994)...

De grands jazzmen se sont illustrés à la contrebasse : Pops Foster (avec Luis Russell et Louis Armstrong), Al Morgan, Walter Page (avec Count Basie), Milt Hinton (avec Cab Calloway), Jimmy Blanton (avec Duke Ellington), Oscar Pettiford, Ray Brown (avec Dizzy Gillespie), Red Callender, Charlie Mingus, Paul Chambers, Scott LaFaro, Jean-François Jenny-Clark...

• Modes de jeu

Le jeu de la contrebasse est moins libre que celui des violons, des altos et des violoncelles, même si certains traits particulièrement virtuoses peuvent être exécutés avec facilité.

Les pizzicatos sont aujourd'hui utilisés sur toute l'étendue de l'instrument. Particulièrement remarquables sont les pizzicatos en harmoniques, qui ressemblent, dans la nuance piano, à de légers coups de timbales. Les trilles et les trémolos sont possibles en

majeur comme en mineur sur toute l'étendue. Les doubles cordes, très peu employées dans l'orchestre symphonique, sont couramment utilisées dans le jazz.

Juliette GARRIGUES

CONTREDANSE

Danse populaire connue dès le XVI^e^ siècle. La contredanse est d'origine anglaise ; selon certains, son nom viendrait de *country-dance,* danse villageoise ; d'autres préfèrent *contra saltare,* danser vis-à-vis, l'un en face de l'autre. Cette danse était en effet exécutée soit en cercle (*round*) soit en front (*long way*), les couples se faisant vis-à-vis. On la rencontre chez les virginalistes anglais, après Byrd ; elle pénètre en France, à la fin du XVII^e^ siècle, sous le nom d'anglaise (comme chez Campra, Chédeville, Rameau...). Elle fut ensuite introduite en Allemagne sous le nom de française. Elle est à deux temps, de tempo vif, et débute sur le second temps. Elle figura dans les opéras-ballets jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle. De son évolution naquirent le cotillon (XVIII^e^ s.), puis le quadrille (XIX^e^).

Dans le classicisme viennois, tout particulièrement chez Mozart et chez le jeune Beethoven, la contredanse — ordinairement à 2/4 ou à 6/8 —, divisée en deux parties, fait figure de divertissement fort aristocratique en regard des séries quasi parallèles de ländler et d'allemandes. Elle est alors bien loin de son origine populaire. Les *Six Contredanses,* pour deux violons et basse (K. 462), furent écrites à Vienne par Mozart entre 1786 et 1788. Par la suite, deux hautbois et deux cors furent ajoutés à l'œuvre. C'est pratiquement pour une formation instrumentale semblable que Mozart intercala des contredanses dans ses *Deux Menuets* (K. 463), écrits pour deux violons, une basse, deux hautbois, un basson et deux cors. Les *Douze Contredanses* de Beethoven datent de 1800-1801 et furent publiées en 1802.

Pierre-Paul LACAS

CONTREPOINT

Introduction

Le contrepoint est l'art de faire chanter en toute indépendance apparente des lignes mélodiques superposées, de telle manière que leur audition simultanée laisse clairement percevoir, au sein d'un ensemble cohérent, la beauté linéaire et la signification plastique de chacune d'elles, tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres.

Une telle conception de l'écriture musicale, avec ce qu'elle a de surprenant et de presque paradoxal, ne pouvait être un apriorisme. Elle devait nécessairement procéder d'une évolution très lente et très hasardeuse, à partir d'un événement impossible à situer de façon précise et qui aurait pu ne jamais se produire, puisque aussi bien des hommes de toutes les régions du globe ont, durant des milliers d'années, fait de la musique selon parfois les systèmes les plus complexes et les techniques les plus raffinées, sans concevoir d'autre fin à leur travail créateur que des jeux rares et subtils de rythmes et d'intervalles dans la pure temporalité monodique.

1. Naissance et développement de la polyphonie

• Consonance et parallélisme

Il faut admettre cependant que l'amorce de l'audition simultanée de deux sons différents existe déjà dans le fait que des voix féminines chantent tout naturellement une mélodie à l'octave des voix masculines. Ainsi se trouve affirmé le principe de consonance parfaite entre deux sons à distance d'une octave.

Mais de tout temps, et même dans les systèmes musicaux les plus primitifs, l'oreille humaine a accepté la consonance de quinte comme presque aussi impérative ; et la musique hindoue, fidèle aujourd'hui encore à ses plus anciennes traditions modales et monodiques, admet des accompagnements instrumentaux qui suivent à la quinte, de façon plus ou moins continue, la voix du chanteur.

Ainsi firent dans notre haut Moyen Âge les foules qui assistaient aux offices religieux et y chantaient les monodies du plain-chant en les adaptant aux tessitures extrêmes ou intermédiaires des fidèles. Les voix chantant à la quarte ou à la quinte de la voix principale étaient dites paraphonistes.

Une semblable pratique, courante au VII^e^ ou au VIII^e^ siècle, n'était pas sans poser des problèmes. L'échelle diatonique servant de base aux différents modes médiévaux accepte une quinte juste sur six de ses degrés, mais non sur le *si*, dont la quinte juste (*fa* dièse) introduirait un chromatisme étranger. À la quinte du *si*, le diatonisme nous propose donc le *fa* naturel, quinte diminuée qui ne peut en rien prétendre à la consonance.

Ce seul exemple montre que la pratique rigoureuse du parallélisme ne pouvait satisfaire complètement les musiciens du temps. Son abandon devait être un premier pas vers une plus libre association des voies unies dans la prière collective.

• L’ars antiqua

La première étape importante de l’évolution ainsi amorcée consistera dans l’introduction du mouvement contraire. C’est ce qu’on appellera le *déchant*. Forme de contrepoint encore extrêmement primitive, il demeure esclave des valeurs de la mélodie initiale, puisqu’il offre à chacune de ses notes une note correspondante et de durée identique. D’où le nom de contrepoint : point contre point, note contre note. Lorsque la ligne principale monte, cette nouvelle ligne descend et vice versa, les deux lignes devant se trouver constamment en rapport de consonance, c’est-à-dire de quinte, de quarte (qui est le renversement de la quinte) ou d’unisson.

Généralement à deux voix, le déchant pouvait s’écrire aussi à trois voix, ce qui obligeait alors le compositeur à admettre entre les sons d’autres rapports que de consonance parfaite.

Une autre forme de composition, à ces lointaines origines de l’écriture polyphonique, était l’*organum* qui renonçait au « note contre note » et conférait de ce fait à la ligne secondaire une personnalité rythmique autonome, d’où elle tirait plus de souplesse et de signification mélodique.

L’organum prend pour base une mélodie liturgique appelée la *teneur* ou le *cantus firmus*, dont les valeurs sont très sensiblement et parfois démesurément allongées, au point de la vider de toute signification plastique. La voix organale, sans s’en écarter de plus d’une octave, s’épanche librement en larges vocalises, selon un rythme ternaire, procédant par groupes de trois noires, ou d’une noire suivie d’une blanche (la tradition médiévale plaçant généralement la valeur brève devant la valeur longue). Dans les

premières années du XIIIe siècle, ce genre atteint à son apogée dans le cadre de l'École de Notre-Dame où brillent les noms de Léonin et surtout de Pérotin. Celui-ci traite couramment l'organum à trois ou quatre voix, ces voix évoluant le plus possible dans un rythme qui leur est commun et selon la règle du mouvement contraire ; la cohésion de l'ensemble est assurée par les rencontres périodiques des différentes parties sur une consonance parfaite (unisson, octave, quarte ou quinte ; les tierces et les sixtes, naguère taxées de dissonantes, n'étant encore regardées que comme des consonances imparfaites).

À la même époque se développe une autre forme de polyphonie, le *conduit*, qui abandonne le chant liturgique en valeurs distendues pris par l'organum comme base de la polyphonie, pour lui substituer une libre mélodie, ayant déjà, par les dimensions et la répartition de ses valeurs rythmiques, une personnalité propre. Cette personnalité se manifeste le plus souvent au détriment de la liberté rythmique des voix qui lui sont associées, et qui pratiquent généralement avec elle la note contre note, avec parfois des ornements qui leur permettent de s'individualiser dans une certaine mesure.

Le contrepoint note contre note est de règle dans les conduits dont la prosodie est syllabique, c'est-à-dire lorsqu'à chaque syllabe du texte correspond une note de la mélodie de base ou cantus firmus. Dans ce cas, les lignes contrapuntiques épousant étroitement le rythme de cette mélodie, le même texte se trouve appliqué à chacune d'elles.

Si le cantus firmus comporte des éléments vocalisés, les parties annexes, cessant d'être enchaînées par le texte, retrouvent une autonomie relative. Il commence alors à s'établir entre elles des combinaisons diverses (entre autres, l'imitation) dont le

développement est appelé à faire du contrepoint un art de plus en plus complexe et raffiné.

L'affranchissement définitif des voix de la polyphonie par rapport au cantus firmus, c'est le *motet* qui le réalise. Une première raison en est que le motet ne se contente pas d'associer les lignes mélodiques différentes, mais aussi des textes différents. Or le texte unique utilisé par le conduit imposait aux voix annexes un décalque métrique du cantus firmus d'autant plus impérieux que, dans l'état d'imprécision où se trouvait alors la notation rythmique, c'était la prosodie de ce texte qui fixait en grande partie la répartition et la durée des valeurs longues ou brèves.

De ce fait, la multiplicité des textes intégrés dans un motet devait avoir pour corollaire la recherche d'une notation rythmique plus précise. Et cette recherche et les inventions qu'elle entraîna ont permis à l'art du contrepoint de parfaire ses règles et ses méthodes jusqu'à s'épanouir dans la technique, d'une extraordinaire souplesse et d'une non moindre richesse, des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles.

Il se produit en effet une interaction entre l'imagination créatrice et les procédés de représentation graphique des rythmes, ces procédés donnant, à mesure de leur perfectionnement, plus de liberté à celle-là, et celle-là exigeant sans cesse plus de fidélité dans la transcription.

• L'ars nova

On en vient ainsi, au XIV^e^ siècle, à la mise au point d'un système de notation très évolué et d'une extrême complexité, dont Philippe de Vitry nous décrit le mécanisme sous le nom d'*ars nova*, par opposition à l'*ars antiqua* dont nous venons de parcourir l'histoire

avec l'éclosion de ses divers aspects (déchant, organum, conduit, motet). Le grand nom de l'ars nova est celui de Guillaume de Machaut, grand poète et grand musicien à qui l'on doit d'innombrables compositions profanes et sacrées, lais, ballades, rondeaux, virelais, motets, hoquets, et surtout la célèbre *Messe Notre-Dame*.

Avec les méthodes d'écriture de l'ars nova, les plus grandes subtilités rythmiques deviennent visuellement représentables. Dès lors, les lignes mélodiques associées dans la polyphonie peuvent être diversifiées à l'infini, et l'agencement des unes par rapport aux autres débouche sur des lois qui découlent de leur nature même. En effet, la signification plastique d'une ligne mélodique ne procède pas seulement de la hauteur des sons qui la composent, mais de leurs durées respectives. Il y a une sorte de respiration naturelle de la mélodie qui se manifeste par la répartition des longues et des brèves, par des périodes de resserrement, où se groupent les valeurs de faible durée, et des périodes de détente, exprimées par des valeurs plus largement étalées dans le temps.

Si l'on veut marier deux lignes mélodiques en gardant à chacune son individualité, il est aisé de comprendre que plus les valeurs brèves de l'une seront combinées avec les valeurs longues de l'autre et vice versa, plus chacune d'elles s'imposera à l'attention sans nuire à sa compagne. D'autre part, plus les successions rythmiques ainsi perçues par l'auditeur seront caractérisées par la précision et la finesse de leur énoncé, plus aussi elles personnaliseront la succession de hauteurs à quoi elles sont attachées.

Enfin, dans les échappées que se concèdent mutuellement les lignes ainsi associées, plus la combinaison rythme-hauteur de l'une s'apparente à celle que l'autre vient de nous faire entendre, plus leur

association nous paraîtra les enrichir et leur ajouter de sens et de portée expressive.

• Le canon

Ce principe majeur de l'art du contrepoint reçoit sa forme concrète dans l'imitation d'une partie par une autre. Il se systématise de façon décisive dans le *canon*, c'est-à-dire dans une forme de composition où les diverses parties de la polyphonie se reproduisent textuellement avec un décalage plus ou moins important, mais de telle manière que le développement discursif de la pensée musicale soit à tout instant et clairement perçu, conjointement avec le rappel des étapes qu'elle vient de parcourir. Cette reproduction à retardement d'une partie par une ou plusieurs autres peut se faire sur les mêmes notes, ou à l'octave, ou enfin sur tout autre degré, la succession des intervalles et des durées suffisant à identifier la mélodie ainsi combinée avec elle-même.

Au cours du xv^{e} siècle, ces procédés d'écriture contrapuntique devaient prendre un développement de plus en plus considérable. Un développement dont on peut dire qu'il va dans deux directions différentes, celle de la complication et celle de la souplesse.

Dufay et surtout Ockeghem en arrivent à échafauder des canons d'une rigueur inhumaine où le nombre de voix ne cesse d'augmenter, allant même jusqu'à trente-six voix dans un motet célèbre. Combinaisons savantes, jeux de mandarin valables pour le papier plus que pour l'oreille, car c'est une vérité d'expérience qu'au-delà de quatre parties les lignes enchevêtrées se neutralisent les unes les autres et que très rapidement l'auditeur ne peut plus rien saisir de façon précise. Vers la souplesse et la transparence va un

Josquin des Prés, le grand maître de ce temps. Sa liberté, son élégance, sa fluidité d'écriture ne seront jamais égalées.

2. Du contrepoint à l'harmonie

À ce stade très évolué de la musique polyphonique commence à se manifester un sentiment harmonique diffus, dont la signification pour nous est évidemment différente de ce qu'elle fut pour les musiciens de l'époque. Les agrégats sonores résultant des rencontres entre les parties reçoivent en effet aujourd'hui un nom et une fonction empruntés à un langage dont la syntaxe était alors totalement inconnue.

Le contrôle qu'on exerçait dans ce temps sur les résultantes verticales des entrelacs dessinés par des lignes mélodiques purement horizontales n'était encombré d'aucune notion dynamique. On reconnaissait un certain hédonisme en de telles rencontres ; non seulement on ne les séparait pas du flot qui les charriait, mais surtout on ne leur accordait nullement le pouvoir d'en modifier le cours par quelque action personnelle sur les sons qui s'y trouvaient provisoirement assemblés.

Nous sommes donc encore, avec Josquin des Prés, dans une conception purement contrapuntique de l'écriture musicale. Mais c'est une conception qui va s'altérer lentement et progressivement dans les temps qui suivront, cependant que la maîtrise et l'ingéniosité des compositeurs feront de l'esprit de combinaison le puissant levain d'une musique parvenue à l'apogée de ses ressources techniques. Ce sera l'époque de Janequin, de Costeley, puis de Claude Lejeune, de Roland de Lassus, de Vittoria, de Palestrina.

À travers l'œuvre de ces compositeurs, on voit le discours musical se ponctuer de formules cadencielles qui dénoncent une tendance envahissante à le structurer et le penser par accords, puis par successions d'accords, ordonnés entre eux selon les hiérarchies du futur système tonal. Dans ce sens, il ne serait pas indéfendable de dire que la décadence de la musique contrapuntique commence aussitôt après Josquin des Prés, à condition de ne douner à cette formule aucune signification qualitative. Un genre disparaît pour donner naissance à un autre ; et si, après coup, cette époque peut être considérée comme une transition entre l'âge contrapuntique et l'âge harmonique, c'est une transition qu'illustrent quelques-uns des plus grands noms de l'histoire.

Peut-être faut-il voir dans Monteverdi le point d'aboutissement de cette longue évolution. Une partie de son œuvre, les *Madrigaux*, appartient encore à un style contrapuntique fortement étayé par une structure harmonique. Une autre partie nous initie à une forme nouvelle : la mélodie accompagnée, dissociation entre la ligne horizontale, homophone, et le soutien que lui apportent des accords d'une verticalité spécifique, devenus des entités harmoniques.

• Le style de Bach

Est-ce à dire que le style contrapuntique ne survivra pas à cette mutation ? Bien au contraire. Nous allons le voir refleurir à la fin du XVII^{e} siècle et dans la première moitié du XVIII ^{e}, puis s'élever avec Jean-Sébastien Bach à une perfection qui semble lui interdire les voies de l'avenir. Mais ce n'est plus le même contrepoint. Il n'a plus le caractère aéré de l'écriture d'un Josquin des Prés. Si le génie de la combinaison s'y déploie comme il ne l'a jamais fait jusqu'alors, dans des épures d'une complexité inouïe, s'il entrecroise les lignes de la polyphonie selon les dessins les plus déliés, les associations

les plus sonores, les équilibres les plus puissants, c'est en menant son discours d'accord en accord, comme le bâtisseur lance ses voûtes de pilier en pilier.

Les lignes du contrepoint de Bach semblent se diriger où elles veulent, selon leur seule et propre logique. Mais ce n'est qu'une apparence ; elles ne mènent rien, elles sont asservies à une implacable structure harmonique qui les cloisonne, les plie à ses lois architecturales. Mais la signification supplémentaire que, dans le déploiement de leurs courbes et les imbrications de leurs éléments mélodiques et rythmiques, elles reçoivent des harmonies changeantes qui les soulèvent et les orientent est une large compensation à cette relative aliénation de leur liberté.

Il leur reste le jeu infiniment divers des procédés d'écriture formé par des siècles d'évolution. Et non point seulement les imitations, les canons. Il y a encore toutes ces variantes applicables au matériel thématique : l'allongement ou le resserrement des valeurs (ce qu'on appelle l'« augmentation » ou la « diminution ») qui dilatent ou contractent les durées successives d'une ligne mélodique en maintenant les rapports qui les unissent. Il y a les renversements, qui changent systématiquement la direction des intervalles successifs, donnant ainsi une ligne mélodique inversée qui monte là où la première descendait et descend là où elle montait. Il y a les rétrogradations qui énoncent les sons d'une mélodie en remontant de la dernière note à la première. II y a toute la gamme des modulations qui donnent une jeunesse et une couleur nouvelles aux éléments mélodiques. Bref, il y a les cent manières de combiner un thème avec lui-même ou avec les éléments thématiques qui dérivent de Iui, dont Bach semble avoir voulu dresser l'inventaire le plus complet qui puisse être dans des œuvres comme *L'Offrande musicale* ou *L'Art de la fugue*.

• Déclin du contrepoint

Après des œuvres aussi définitives, on peut dire que, dans la perspective de Ia musique tonale, Ie genre est épuisé. Il n'y a plus rien de nouveau à en tirer du point de vue technique. Ce qui ne veut pas dire qu'un Mozart et surtout un Beethoven ne pourront pas y recourir pour donner des accents nouveaux à un moyen d'expression si riche en ressources multiples. Il n'est que d'écouter la *Grande Fugue* dont on fait habituellement, quoique en sollicitant quelque peu les textes, le couronnement des seize *Quatuors* de Beethoven, pour mesurer le formidable dynamisme que peut fournir ce type d'écriture à un tempérament romantique de grande envergure.

On trouvera encore dans Berlioz des exemples spectaculaire d'écriture contrapuntique. Après quoi l'harmonie envahit superbement toute la seconde moitié du XIXe siècle musical et le premier quart du XXe. L'art du contrepoint semble avoir dit son dernier mot, malgré quelques très belles démonstrations d'écriture linéaire dont les plus convaincantes sont à chercher dans les quatuors de Béla Bartók.

Ce phénomène est dû à l'invasion d'un chromatisme engendré par la complexité croissante des accords employés par les musiciens et porteur d'un principe actif de désagrégation du système tonal. Il en résulte que le contrepoint à Ia manière de J.-S. Bach, qui doit son armature à Ia clarté et à la puissance de ses assises harmoniques, se désagrège peu à peu. Il lui faudrait, pour reprendre vie et renouveler ses méthodes, retrouver en soi-même, comme cela avait été le cas dans les époques médiévales, des principes de cohésion qu'on s'était habitué par la suite à demander à un autre élément du langage musical.

• Schönberg et son école

C'est ce qui explique la fortune de la tentative lancée par Schönberg et l'école de Vienne après la guerre de 1914-1918 et qui, après un demi-échec, a reparu au lendemain de celle de 1939-1945 dans le vaste mouvement de la musique dodécaphonique, puis de la musique sérielle.

Dans cette technique nouvelle, en effet, il n'y a plus séparation de pouvoir entre contrepoint et harmonie, il ne peut plus y avoir mise en liberté surveillée de l'un par l'autre, puisque l'un et l'autre procèdent d'un même principe, qui est la série des douze sons ; série qui, selon les recettes courantes, peut être transposée onze fois, renversée, rétrogradée, transposée à nouveau sous ses formes dérivées, etc. Sous sa forme initiale ou sous l'une de ses nombreuses formes dérivées, les sons fournis par la série sont entendus, selon la volonté du compositeur, ou bien dans Ia succession, c'est-à-dire dans le temps, ou bien dans la simultanéité, c'est-à-dire dans l'espace. Cet espace-temps est ainsi organisé selon des normes qui ne se réfèrent plus à des notions classiques de consonances ou de dissonances, d'associations de sons privilégiés ou de fonction dynamique de certains intervalles. On retrouve, à une encore plus grande échelle, la liberté médiévale des lignes contrapuntiques sur lesquelles ne s'exerçait aucune contrainte extérieure, avec cette différence que les lignes venaient jadis se rassembler, en des points d'équilibre ou de repère, sur des consonances d'octave ou de quinte, tandis que celles de l'écriture dodécaphonique justifient par elles-mêmes les agrégations harmoniques déterminées par leurs rencontres, et qui n'ont plus à être ni des consonances, ni des dissonances, puisque ces deux notions ont disparu de l'horizon musical. « Les accords, a écrit

Arnold Schönberg, seront le résultat de la conduite des voix, justification par ce qui est mélodique seulement. »

TelIe est donc, esquissée à larges traits, I'histoire du contrepoint, forme d'écriture musicale dont la tradition est de plusieurs siècIes plus ancienne que celle de l'harmonie, et à laquelle, après une brève éclipse, il semble que la musique d'aujourd'hui tende à rendre une pIace de tout premier plan.

3. Intérêt pédagogique du contrepoint

Il n'est donc pas surprenant que l'enseignement de la technique musicale passe par une étude nécessaire et approfondie de cet art dont la pratique apporte, à celui qui en a acquis la maîtrise, une clarté de rédaction, une souplesse d'écriture, une acuité de la pensée que la seule étude de l'harmonie ne suffirait pas à lui donner. C'est pourquoi les méthodes par lesquelles on assure la formation d'un compositeur divisent généralement cette formation en trois étapes : l'harmonie qui lui apprend à entendre, le contrepoint qui lui apprend à dessiner, la fugue qui lui apprend à construire.

Il y a tout intérêt à n'aborder l'étude du contrepoint qu'après celle de l'harmonie, car le maniement du contrepoint est une opération mentale plus abstraite et qui tend à intellectualiser la création musicale. Une formation harmonique préalable ouvre au contraire la sensibilité de l'élève à la réalité concrète de la manière sonore. Il s'imprègne de ce qu'il y a de vivant, de sensuel, de coloré dans les accords et dans Ieurs enchaînements ; il apprend à en faire l'analyse, à les identifier, à les varier, à les promener d'un ton dans un autre, à les faire surgir à point nommé là où on les attend et là où

on ne les attend pas. Il éduque ainsi son oreille intérieure, et c'est alors que l'étude austère et rigoureuse du contrepoint viendra apporter dans cette opulente matière première l'ordre de l'intelligence et la marque du style.

Austère et rigoureux, tel est certes l'enseignement du contrepoint. Il suit, peut-on dire, l'ordre chronologique. C'est-à-dire qu'il place à la base de tous ses exercices une succession de sons en valeurs longues qui joue le rôle du thème liturgique démesurément dilaté sur lequel le compositeur médiéval faisait évoluer les voix d'un organum.

Tout comme les choses se passaient jadis, l'apprenti compositeur commence à faire du contrepoint note contre note, et par mouvements contraires, chaque valeur étant à ce stade représentée par une ronde. Puis, passant à un autre type de contrepoint, il installe sur la succession de rondes une succession de blanches (deux blanches, donc, par mesure). Il passe ensuite à un contrepoint de noires, soit quatre notes pour chaque ronde de cantus firmus. Il est clair que, plus les valeurs de la voix organale diminuent, plus augmentent les chances de rédiger une ligne ayant une allure mélodique. Mais à ce stade ses chances sont encore étroites, puisque toutes les valeurs de cet embryon de mélodie doivent demeurer égales entre elles. La variété rythmique lui est interdite. Les choses se compliquent avec l'exercice suivant. La voix organale revient aux valeurs longues du cantus firmus, mais chaque note est énoncée avec un retard sur ce dernier de la valeur d'une blanche. L'exercice se présente donc comme une série continue de syncopes. Après quoi l'élève respire pour un temps, car il aborde le *contrepoint fleuri* où il est autorisé à mélanger à son gré dans la voix organale les diverses valeurs rythmiques qu'il a, jusqu'ici, traitées séparément. La voix qu'il rédige en association avec le cantus firmus acquiert de

ce fait une personnalité rythmique et non plus seulement linéaire. Les conditions d'une mélodie digne de ce nom sont enfin réunies. Mais son euphorie est de courte durée, car il va lui falloir maintenant ajouter une troisième voix, en attendant d'en composer une quatrième, pour retomber ainsi dans la même succession de servitudes, considérablement aggravées par leur multiplication. Le maximum de l'austérité sera sans doute atteint lorsqu'il aura à réaliser ce qu'on appelle un « mélange à quatre », c'est-à-dire un contrepoint à quatre voix avec un cantus firmus en rondes, une voix en blanches, une voix en noires et une voix en syncopes.

Entre-temps, quelques échappées vers une liberté relative lui auront permis de rédiger des contrepoints fleuris à trois ou quatre parties. Bien entendu, dans tous les exercices qui viennent d'être décrits, la conduite de chaque voix est soumise a des règles impératives et d'une telle rigueur que presque tout ce que l'élève peut être tenté de faire pour donner plus de souplesse à sa rédaction lui est interdit.

Une fois rompu à d'aussi sévères disciplines, et s'il est doué, l'élève a acquis une dextérité de plume qui lui permet d'aborder avec aisance les divers exercices complémentaires : contrepoint à six, sept ou huit voix, canon, double chœur, choral varié, contrepoint renversable. Le contrepoint renversable, notamment, lui est indispensable pour aborder l'étude de la fugue.

Quelles que soient les directions que la musique est appelée à prendre, maintenant qu'elle s'est affranchie, dans ses recherches de langage, de tous les principes sur lesquels elle a vécu durant des siècles, on peut douter que des compositeurs sérieux puissent jamais se passer de la sévère formation des études contrapuntiques. Rien des règles qu'ils y auront apprises ne leur sera d'un usage direct

quand ils seront abandonnés à leur liberté créatrice, mais ce qui leur en restera après qu'il les auront oubliées est une chose qui ne se remplace pas.

Henry BARRAUD

Bibliographie

J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge*, P.U.F., Paris, 1984
R. H. HOPPIN, *Medieval Music*, W. Norton, New York, 1978
R. LEIBOWITZ, *Introduction à la musique de douze sons*, 3e éd., L'Arche, Paris, 1981
A. MANN, *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, W. Norton, 1971
R. O. MORRIS, *Introduction to Counterpoint*, Oxford Univ. Press, Londres, 1984
A. PIRRO, *Histoire de la musique des XVe et XVIe siècles*, H. Laurens, Paris, 1940
H. SCHENKER, *Free Composition*, Longman, New York, 1980
A. SCHÖNBERG, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, Faber & Faber, Londres, 1963
O. TRACHIER, *Contrepoint du XVIe siècle*, éd. Durand, Paris, 1999
G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, 1558 (repr. *The Art of Counterpoint*, Da Capo, New York, 1983).

CONTRETEMPS

Terme musical d'ordre rythmique qui s'applique à l'entrée d'une voix sur un temps faible de la mesure ou sur une partie faible d'un temps, mais sans qu'il y ait prolongation de la note, comme c'est le cas dans la syncope. Le temps fort (ou la partie forte du temps) est remplacé par un silence. On apprécie d'autant plus un contretemps que les temps forts qui le précèdent et qui le suivent sont mieux accentués. Deux notes liées entre elles et de même hauteur ne donnent pas forcément lieu à un contretemps. On comprend que le contretemps ne soit possible que s'il y a au moins deux parties simultanées, dont l'une assure l'accentuation ordinaire de la mesure. En grégorien, par exemple, il est impossible.

Pierre-Paul LACAS

COOL

À la fin des années 1940, un nouveau courant s'affirme autour de Lennie Tristano ou de Miles Davis : le cool. Allant à l'encontre des tempos ultrarapides du be-bop, le cool redécouvre la fluidité et l'héritage de Lester Young.

À la fin des années 1940, face à la saturation de l'espace sonore du be-bop de Charlie Parker ou de Dizzy Gillespie, un certain nombre de musiciens s'engagent sur la voie d'une musique moins tendue : Bix Beiderbecke, Benny Goodman et, surtout, Lester Young en sont les inspirateurs.

À partir de 1946, le pianiste et pédagogue new-yorkais Lennie Tristano regroupe des fidèles, parmi lesquels Lee Konitz, pour remettre en avant le thème ainsi que la fluidité ; au même moment, sur la côte ouest, quatre saxophonistes – The Four Brothers : Stan Getz, Herbie Stewart, Serge Chaloff et Zoot Zims – redécouvrent la cohésion des timbres, le beau son et l'héritage lestérien en général.

L'album de Miles Davis *Birth of the Cool*, qui regroupe des plages enregistrées en 1949 et 1950, donne une vision nouvelle grâce un « contrepoint improvisé » servi par une recherche de qualité des timbres et une certaine décontraction rythmique.

On note également la présence d'instruments peu usités, comme le cor et le tuba, l'atténuation des ornements (vibrato discret et rythmique de Miles Davis ou de Lee Konitz), les arrangements de Gerry Mulligan (au saxophone baryton) et de Johnny Carisi, où les

registres graves sont souvent favorisés (*Godchild*, dans *Birth of the Cool*).

Sans rompre tout à fait avec le bop, le trompettiste Chet Baker, les saxophonistes Art Pepper et Paul Desmond (dans le quartet de Dave Brubeck) ou le Modern Jazz Quartet adhèrent à ces conceptions de 1948 à la fin des années 1950.

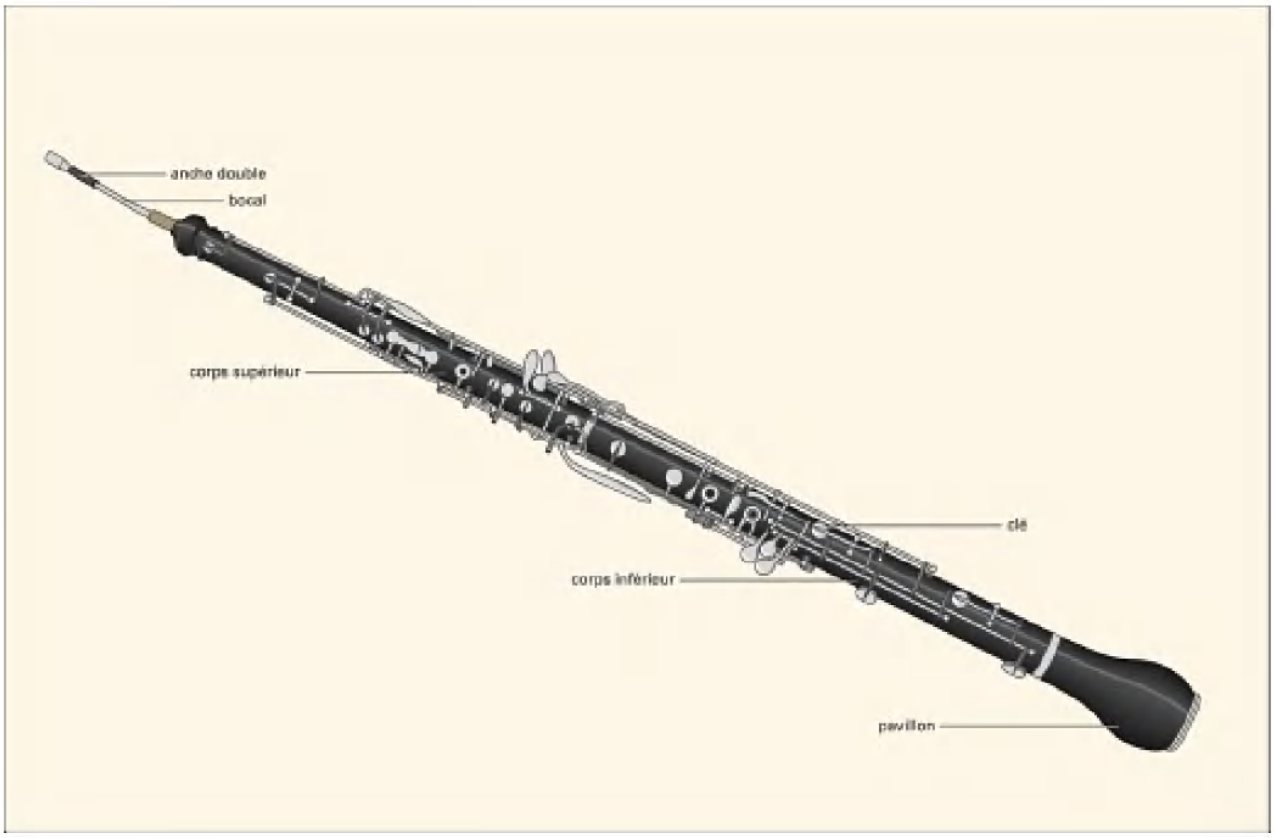
Parallèlement, en Californie, les musiciens donnent aussi une grande importance aux arrangements et aux sonorités différentes (emploi du hautbois, par exemple). Ce qu'on a étiqueté West Coast Jazz est surtout incarné par d'anciens membres de l'orchestre de Stan Kenton : Shorty Rogers, Shelly Manne et Jimmy Giuffre.

On peut voir une « suite » du cool dans les travaux tentés par l'atonalisme du théoricien André Hodeir et, plus tard, du flûtiste James Newton ou dans les climats installés par le vibraphoniste Gary Burton, voire encore dans le son du label E.C.M. (Edition of Contemporary Music).

Eugène LLEDO

COR ANGLAIS

Le cor anglais est un instrument à vent de la famille des bois. Grand hautbois accordé une quinte plus bas que le hautbois ordinaire, avec un pavillon renflé en forme de bulbe, il possède à son extrémité supérieure une pièce métallique incurvée sur laquelle est fixée l'anche double. L'instrument est accordé en *fa* et est noté nne quinte au-dessus du son émis. Son étendue va du *mi* au-dessous du *do* médian au deuxième *mi* au-dessus. Son nom est apparu pour la première fois à Vienne vers 1760 ; « cor » fait référence à la forme arquée qu'il avait alors, mais l'origine de l'adjectif « anglais » reste mystérieuse. La forme arquée, qui a survécu dans certaines régions jusqu'en 1900, était presque identique à celle du *oboe da caccia* (hautbois de chasse) du XVIII^{e} siècle et est maintenant parfois utilisée pour des parties écrites pour cet instrument par Jean Sebastien Bach. Le cor anglais a également été construit en forme angulaire.



Cor anglais.

La forme droite moderne a été mise au point en 1830, à Paris, par Henri Brod, soliste à l'Opéra de Paris. Le cor anglais apparaît dans de nombreuses œuvres romantiques, notamment d'Hector Berlioz (*Huit scènes de Faust*, 1828-1829 ; *Symphonie fantastique*, 1830), César Franck (*Symphonie en ré mineur*, 1886-1888) et Richard Wagner (*Le Vaisseau fantôme*, 1843 ; *Tannhäuser*, 1845 ; *Lohengrin*, 1850 ; *Tristan et Isolde*, 1865).

E.U.

Copyrighted material

COR DE NUIT

Jeu d'orgue à bouche du type bourdon (tuyaux bouchés) dont il a les qualités harmoniques. Il est de taille plutôt flûtée. On le construit habituellement en métal et il sonne en 8, 4 et 2 pieds. Sa sonorité est souvent plus douce que celle des bourdons ordinaires, aussi est-il placé de préférence au clavier de récit. Le *Nachthorn* allemand, de 2 pieds et d'assez grosse taille, peut donner quelque ampleur à un solo de pédale.

Pierre-Paul LACAS

COR DES ALPES

Le cor des Alpes (en allemand, *Alphorn* ou *Alpenhorn*) est un long cor joué par les gardiens de troupeau et les villageois des Alpes, qui en sonnent pour communiquer entre eux, ainsi que lors de cérémonies et de festivals. Il est taillé ou percé dans une longue pièce de bois. Certains instruments sont droits et atteignent 4 mètres de longueur ; depuis le milieu du XIXe siècle, surtout en Suisse, le pavillon est parfois incurvé vers le haut. D'autres types, répandus essentiellement dans l'est des Alpes, ont une forme de trompette ; il en existe aussi avec nne forme en S. L'étendue et les notes disponibles sont généralement celles d'nn cor naturel en *fa* (sans pistons) : environ trois octaves au-dessus du *fa* en bas de la clé de *fa*. Au XIXe siècle, le cor des Alpes a commencé à être joué en trio et en quatuor.

Le cor des Alpes est peut-être l'instrument des Germains qui est mentionné par l'historien romain Tacite (env. 55-120 apr. J.-C.) sous le nom de *cornu alpinus*. Il existe des instruments analogues en Scandinavie, en Lituanie, dans les Carpates et dans les Pyrénées.

E.U.

COR D’HARMONIE

---

lnstrument à vent de la famille des cuivres, le cor d’harmonie présente une courbure prononcée alliée à un tube régulièrement conique. Alors que cette courbure – devenue au cours des âges un cercle complet et même multiple – est une simple caractéristique physique, sans influence sur le timbre de l’instrument, la forme conique constitue en revanche un caractère fondamental qui distingue le cor des trompettes, dont le tube est cylindrique sur la plus grande partie de leur longueur.

Cor.

Le cor d'harmonie présente une autre caractéristique essentielle : une embouchure en entonnoir, qui diffère radicalement de toutes celles – à cuvette – qui sont utilisées pour les trompettes, trombones, tubas, cornets, bugles, cors de chasse anciens et modernes. C'est à cette embouchure particulière que le cor d'harmonie doit son timbre caractéristique, sombre et doux, qui l'oppose à la clarté métallique de la trompette.

Copyrighted material

Son maniement est relativement aisé puisqu'il peut, par conception, être baissé d'une quarte, ou même d'une quinte, demi-ton par demi-ton, au moyen de tons (ou corps) de rechange, qui sont des fragments de tube amovibles : en ajoutant des tons à la branche d'embouchure d'un cor en *sol*, on le transforme en un cor en *sol* bémol, en *fa*, en *mi*, en *mi* bémol, en *ré* ou en *ut*.

• Histoire

Le cor d'harmonie apparaît au début du XVIII^e^ siècle. Le nom même de cor indique les origines de ce type d'instrument : la corne d'un animal ; dans la plupart des langues, les mots pour désigner la corne et le cor sont les mêmes (*french horn* en anglais, *Horn* en allemand, *corno* en italien, *cuerno* en espagnol...).

Il est cependant difficile de tracer une frontière précise entre les cors et les trompettes avant que le cor de chasse n'ait évolué pour donner naissance au cor d'harmonie, de nombreux instruments anciens pouvant être considérés comme les ancêtres des uns et des autres. En raison de leur forme conique, il est toutefois naturel de considérer qu'appartiennent à la famille des cors des instruments comme le cor pastoral et le cor des Alpes (*Alpenhorn*), dont les homologues se rencontrent dans toutes les régions du monde, et les cors droits en métal que les Tibétains utilisent dans leurs cérémonies rituelles, ainsi, bien évidemment, que le cor de chasse. On notera que le cor anglais est un hautbois, c'est-à-dire un instrument à vent de la famille des bois.

À la fin du XVII^e^ siècle, les compositeurs commencent à demander des cors plus petits que les cors de chasse, malcommodes au sein d'un orchestre. Un facteur de Nuremberg, Friedrich Steinmetz, parvient le premier à réduire les dimensions de

l'instrument en l'enroulant deux fois et demie sur lui-même, faisant de lui un cor d'orchestre.

Durant la première moitié du XVIII^e siècle apparaissent, dans les listes de titulaires de presque tous les orchestres de cour, les noms de cornistes qui ne sont pas associés au cor de chasse. En 1738, l'orchestre de Hambourg engage ainsi quatre cornistes d'harmonie. En 1754, Paris nomme titulaires deux joueurs de cor d'harmonie. À la fin du XVIII^e siècle, il n'y avait sans doute en Europe plus un seul orchestre qui ne comportât au moins deux cornistes d'harmonie.

• Styles musicaux

Chez les compositeurs de la période baroque – Jean-Sébastien Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Haendel –, on rencontre fréquemment les termes de *corno, cornu, corno da caccia*, cor de chasse... La plupart du temps, le type de cor n'est pas précisé, laissant ainsi à l'exécutant le choix de l'instrument.

L'adoption définitive du cor d'harmonie remonte au milieu du XVIII^e siècle. Les compositeurs de l'école de Mannheim, du classicisme viennois et du romantisme allemand et autrichien sauront tirer parti de toutes les possibilités offertes par cet instrument. Hormis sa place systématique au sein de l'orchestre symphonique à partir de 1830 environ, le cor d'harmonie deviendra un des instruments solistes les plus appréciés.

• Œuvres majeures

Le cor d'harmonie est capable tout à la fois d'accompagner, par des accords doux et suaves, les plus subtils solos instrumentaux ou vocaux ou d'assumer des parties de solistes. Dès la fin du

XVIII^e siècle, de nombreux concertos sont composés pour lui : Antonio Rosetti lui en consacre douze (entre 1782 et 1797), Joseph Haydn deux (un perdu et le *Concerto* en *ré* majeur H VIId.3, 1762), Wolfgang Amadeus Mozart quatre (*Premier Concerto,* en *ré* majeur, K 412, 1782 ; *Deuxième Concerto,* en *mi* bémol majeur, K 417, 1783 ; *Troisième Concerto,* en *mi* bémol majeur, K 447, 1787 ? ; *Quatrième Concerto,* en *mi* bémol majeur, K 495, 1786).

Le cor d'harmonie s'intègre également rapidement à la musique de chambre : *Quintette pour cor et cordes,* en *mi* bémol majeur, K 407 (1782 ?) et *Quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson,* K 452 (1784) de Mozart ; *Quintette pour piano et vents,* en *mi* bémol majeur, opus 16 (vers 1796) et *Septuor pour vents et cordes,* en *mi* bémol majeur, opus 20 (1800), de Ludwig van Beethoven ; *Octuor pour cordes et vents,* en *fa* majeur, D 803 (1824), de Franz Schubert.

Carl Maria von Weber utilise de manière magistrale le cor dans ses opéras et dans son *Concertino pour cor* (1806). Hector Berlioz déclare, dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843) : « Aucun maître, à mon avis, n'a su en tirer un parti plus original, plus poétique en même temps et plus complet que Weber. Dans ses trois chefs-d'œuvre, *Obéron, Euryanthe* et le *Freyschutz* (sic), il leur fait parler une langue admirable autant que nouvelle, que Méhul et Beethoven seuls semblent avoir comprise avant lui, et dont Meyerbeer, mieux que tout autre, a maintenu la pureté. »

De nombreux compositeurs du XX^e siècle ont écrit pour cet instrument, sous l'impulsion notamment du grand corniste britannique Dennis Brain (1921-1957), pour qui furent composés des concertos de Paul Hindemith, Elisabeth Lutyens, Gordon Jacob,

Malcolm Arnold, et deux pièces avec cor obligé de Benjamin Britten, la *Sérénade pour ténor, cor et orchestre à cordes*, opus 31 (1943), et *Canticle III « Still Falls the Rain »* (1955). Le *Deuxième Concerto pour cor* de Richard Strauss sera créé en 1943, soixante ans après la composition du *Premier Concerto pour cor* (1883). On citera encore le *Quintette à vent*, pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor d'Elliott Carter (1949), *« H »*, pour quintette à vent (flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, 1969), et le *Quintette*, pour piano et vents (hautbois, clarinette, basson et cor, 1989) de Heinz Holliger, *Des canyons aux étoiles*, pour piano solo, cor, xylorimba, glockenspiel et orchestre d'Olivier Messiaen (1974), *Tre Stycken*, pour cor, violon, alto et violoncelle, de Magnus Lindberg (1977), le *Trio*, pour violon, cor et piano de György Ligeti (1982).

• Modes de jeu

Le cor d'harmonie apparaît à une époque où on ne demande plus à un corniste d'avoir un son brillant, mais de s'adapter à l'ensemble des vents de l'orchestre en se fondant dedans. Alors que le cor peut avoir une sonorité éclatante, Anton Joseph Hampel, corniste de la Hofkapelle de Dresde, se demanda vers 1750 comment il pourrait obtenir une autre sonorité ; il eut alors l'idée d'étouffer le son de l'instrument en introduisant la main dans le pavillon, obtenant cette plénitude chaude, ronde et expressive qui, depuis lors, caractérise le timbre du cor. Cette technique a été conservée par les cornistes contemporains.

Mais la technique du « bouchage » ne sert pas qu'à étouffer le son. Par des positions savamment choisies, l'instrumentiste peut produire des notes « artificielles », conférant à l'instrument une série de notes nouvelles, impossibles à obtenir autrement. Cette technique permit de produire tous les intervalles chromatiques de

l’étendue du cor, offrant la possibilité nouvelle de jouer des airs plus mélodiques qu’auparavant.

Juliette GARRIGUES

CORNEMUSE

Instrument à vent qui se compose d'au moins deux tuyaux à anche simple ou double. Les anches sont mises en mouvement par une alimentation d'air provenant de la pression du bras de l'instrumentiste sur un réservoir taillé dans une peau (ou dans un tissu caoutchouté), le sac. Les tuyaux sont fichés dans des alvéoles en bois (les montures) fixées au sac. Celui-ci est gonflé soit par la bouche (au moyen d'un tuyau porte-vent comportant une petite valve en cuir qui obture le tuyau dès que le bras presse le sac et empêche l'air de refluer dans la bouche), soit par des soufflets attachés au corps de l'instrumentiste. Les trous du tuyau mélodique, ou chalumeau, permettent de jouer des mélodies, tandis que les autres tuyaux, ou bourdons, sonnent des notes uniques accordées avec le chalumeau grâce à des tenons extensibles. Le son est continu ; pour articuler la mélodie et répéter des notes, l'instrumentiste fait appel à l'ornementation : il insère rapidement des notes en dehors de la mélodie, qui produisent l'effet de notes détachées.

En Europe, Ies cornemuses sont attestées dès le IXe siècle ; Ies témoignages antérieurs sont rares mais comprennent quatre références grecques et latines : Aristophane, Suétone, Martial et Dion Chrysostome. Dans les plus anciennes, le sac est généralement une vessie ou une peau de mouton ou de chèvre entière, moins les arrière-trains ; par la suite, il se compose de deux morceaux de peau découpés à Ia forme voulue et cousus ensemble. Les cornemuses ont toujours été des instruments traditionnels, mais après le XVe siècle

certaines ont servi à jouer de la musique de cour et d'autres ont été utilisées comme instruments militaires.

Le chalumeau comporte deux tuyaux en roseau à anche simple placés parallèlement, dont l'un fait sonner un bourdon ou tout autre accompagnement. La plupart débouchent dans une corne de vache faisant office de pavillon ; ce sont les versions à sac des instruments analogues au hornpipe celtique (matelotte) que l'on trouve en Afrique du Nord, dans la péninsule arabe, dans la mer Égée, au Caucase et chez les Mari de Russie. En Europe de l'Est (Serbie, Hongrie et Ukraine notamment), d'autres chalumeaux doubles se composent d'un seul morceau de bois avec deux perces cylindriques (comme dans les tuyaux en roseau) à anches simples primitives en roseau ou en sureau. Il y a aussi un bourdon grave séparé, accordé, comme la plupart des bourdons graves, deux octaves au-dessous de la fondamentale du chalumeau. La *gaida* bulgare et la *dudy* (*koza*) tchéco-polonaise possèdent un seul chalumeau et, sur la *dudy*, le chalumeau et le bourdon ont chacun un immense pavillon en corne de vache.

Sur les cornemuses d'Europe occidentale, le chalumeau a une perce conique et une anche double ; les bourdons ont des perces cylindriques avec des anches simples, comme sur les cornemuses que l'on trouve ailleurs. La cornemuse écossaise *Highland bagpipe* (*piop mhor*) a deux bourdons ténors et un bourdon grave, accordés à une octave d'écart ; sa gamme conserve les intervalles traditionnels étrangers à la musique classique européenne. Il s'agissait autrefois d'un instrument pastoral et festif, comme d'autres cornemuses ; son usage militaire avec des tambours date du XVIII^e^ siècle. La *Lowland bagpipe* écossaise, jouée entre le milieu du XVIII^e^ siècle et le milieu du XIX^e^ siècle environ, était munie de soufflets, avec trois bourdons dans une monture commune, et avait une sonorité plus douce. Les

cornemuses à deux bourdons jouées jusqu'au XVIIIe siècle en Allemagne, aux Pays-Bas, en Irlande et en Angleterre étaient assez sembIables à cet instrument. Le *war-pipe* moderne irlandais à deux bourdons est une variante du *Highland bagpipe* reprise vers 1905.

La cornemuse du centre de la France se distingue par un bourdon ténor installé dans la monture du chalumeau à côté de celui-ci. Souvent alimentée en air par des soufflets et dépourvue de bourdon grave, on en joue d'habitude avec la vielle à roue. La *zampogna* de l'Italie du Sud et de la Sicile (*cornamusa*) est unique, avec deux chalumeaux – un pour chaque main – arrangés pour jouer en harmonie, souvent pour accompagner une sorte de bombarde (surtout à Noël) ; les chalumeaux et les deux bourdons sont installés dans une seule monture et ont des anches doubles.

La musette à soufflet, à Ia mode dans la société française sous Louis XIV, a possédé un, puis deux, chalumeaux à perce cylindrique (le second étendant la tessiture vers le haut) et quatre bourdons accordables percés dans un seul cylindre. Parmi les instruments anglais apparus au début du XVIIIe siècle et en partie dérivés de Ia musette, on trouve la petite cornemuse northumbrienne, qui est encore jouée de nos jours. Son chalumeau de perce cylindrique, avec sept clefs, est fermé en bas, de telle sorte que, lorsque tous les trous sont obturés, elle est silencieuse (permettant ainsi une véritabIe articulation et le staccato). Les quatre bourdons à anche simple sont installés dans une seule monture ; trois sont utilisés simultanément.

L'*union pipe* à soufflet irlandais (*uilleann pipe*) est un instrument complexe de la même époque. Son chalumeau est obturé sur le genou pour jouer staccato et pour faire sauter l'anche à l'octave supérieure, ce qui donne à cette cornemuse une étendue

mélodique de deux octaves (par opposition à l'étendue plus courante de neuf tons). Les trois bourdons sont installés dans une seule monture, avec trois tuyaux d'accompagnement (ou régulateurs). Ceux-ci ressemblent au chalumeau par Ieur perce et leurs anches mais avec des trous obturables au-dessous et quatre ou cinq clefs que l'instrumentiste frappe du bord de la main droite pour jouer des accords simples.

E.U.

CORNET À PISTONS

Le cornet à pistons est un instrument de musique de la famille des cuivres qui est créé vers 1820 à partir du cornet de poste, de forme circulaire, à l'instar d'un petit cor. L'un de ses premiers facteurs est le Parisien Jean-Hilaire Asté, qui changera son nom en Halary. Le tube est conique sauf à l'endroit des trois pistons, et s'effile légèrement jusqu'à un tenon étroit et amovible, appelé « ton », dans lequel se place l'embouchure. Cette embouchure donne de la douceur au son et une souplesse qui a vite procuré au cornet à pistons un rôle prédominant dans les fanfares et dans les musiques militaires, notamment aux États-Unis et en Angleterre.

Le cornet à pistons est construit en *si* bémol et sa musique est écrite un ton au-dessus du son réel. L'étendue va du *mi* au-dessous du *do* médian au second *si* bémol au-dessus. Les fanfares utilisent aussi un cornet à pistons soprano en *mi* bémol accordé plus haut. Certains cornets à pistons plus anciens, en *si* bémol, construits pour être utilisés au théâtre, peuvent passer à la tonalité de *la* en faisant pivoter un ton rotatif.

Le cornet à pistons a acquis une grand popularité comme instrument soliste. Un grand nombre de ses premiers virtuoses étaient des cornistes qui utilisaient des corps de rechange différents (des morceaux de tuyaux amovibles) en fonction de la tonalité ou de l'atmosphère, les corps de rechange les plus longs permettant de descendre jusqu'à *mi* bémol dans le grave et offrant une sonorité plus sombre. Au XIX^e^ siècle, parmi les solistes célèbres, on citera Hermann Koenig, Jules Levy et Howard Reynolds. Jusqu'à ce que

la trompette évince le cornet à pistons de l'orchestre au xx^{e} siècle, ce dernier était souvent utilisé pour jouer les parties de trompette comme celles de cornet à pistons, qui étaient devenues courantes dans l'orchestration française avec Hector Berlioz. Le cornet à pistons a précédé la trompette dans les formations de jazz – les maîtres en la matière étant King Oliver, Louis Armstrong et Bix Beiderbecke – mais la popularité croissante de la trompette a réduit celle du cornet à pistons en tant qu'instrument soliste, sauf dans les fanfares.

Un certain nombre d'autres instruments sont issus du coruet à pistons, inspirés de ses caractéristiques et de celles du bugle à pistons, ou Flügelhorn. Ce sont notamment l'*althorn* (ou bugle alto) et le baryton.

E.U.

COTILLON

Danse de salon, le cotillon est né en France au XVIII^e^ siècle. C'était d'abord une figure de contredanse, sorte de branle à quatre ou à huit personnes. L'appellation proviendrait d'une chanson en vogue à l'époque : « Ma commère, quand je danse, mon cotillon va-t-il bien ? » Au XIX^e^ siècle, le cotillon fut fort populaire en France et en Allemagne ; il devint alors une espèce de fantaisie récréative comprenant plusieurs scènes mimées par les danseurs, à l'invitation d'un couple menant le jeu. Il commençait par une promenade, que suivaient une valse, une polka, une mazurka. Ordinairement, il terminait un bal à la manière d'un quadrille. Le nombre des figures exécutées au cours d'un cotillon était innombrable. Très souvent, le cotillon se terminait par une figure connue de tous les participants ; elle précédait le salut que les couples adressaient à la maîtresse de maison. Par extension, on appelle aussi « cotillon » une farandole de fin de bal. *Le Cotillon* est encore le titre d'une opérette du compositeur Henri Casadesus (1879-1947).

Pierre-Paul LACAS

COUNTRY

Né au début du xx^{e} siècle, le country est d'abord la musique du monde rural blanc des États-Unis. Ce courant va subir diverses influences, parmi lesquelles le blues, et adopter différentes formes : le country-blues, le bluegrass, le country-western et enfin le country-rock. Au passage, le country influence le rock'n'roll avant de devenir une sorte de musique de variétés américaine parfois très éloignée de ses racines.

Dérivé des musiques traditionnelles des Blancs du Middle West des États-Unis, le country naît dans les années 1920. Cependant, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, c'est le terme hillbilly qui désignera l'ensemble des musiques country and western mais, prenant de plus en plus le sens péjoratif de « musique de péquenot », il sera abandonné. C'est dans les Appalaches qu'apparaît, au début du xx^{e} siècle, le hillbilly. Cette musique repose alors sur le son du violon (le fiddle*) accompagné par le banjo ; plus tard, la guitare prendra le dessus et deviendra l'instrument roi du country. L'orchestre traditionnel comprend parfois également un joueur de dulcimer, cithare à cordes pincées qui rappelle l'épinette des Vosges. Les chansons traditionnelles, d'influence celtique, reprennent parfois le matériau mélodique ou textuel des originaux irlandais ou écossais.

Les années 1920 voient l'essor rapide de la radio et du disque et les chansons de cow-boy sont alors popularisées par des programmes de radio célèbres, comme Grand Ole Opry, sur la station WSM. Le cinéma des années 1940 joue aussi un rôle

important : avec Gene Autry (1907-1998) ou Roy Rogers (1911-1998), il va faire connaître au monde entier ces romances accompagnées à la guitare à cordes métalliques.

• Du couutry-blues au rock and roll

Le country se teinte de blues avec Jimmie Rodgers (1897-1933), archétype de l'artiste country and western, qui affectionne les thématiques liées aux voyages et aux trains ; ce chanteur maîtrise parfaitement le yodle, technique vocale qui consiste à passer rapidement de la voix de gorge à la voix de tête. Notons que ce mode de production sonore est aussi pratiqué chez les vachers des Alpes suisses et autrichiennes et dans certaines musiques traditionnelles africaines (ethnie Sena, chants de guérison en Namibie...).

Avec un artiste comme Bill Monroe (1911-1996), le bluegrass perpétue la tradition montagnarde, dans laquelle l'électrification des instruments est bannie. La ruralité est également défendue dans les années de l'après-guerre par le style western swing, qui sait intégrer des éléments du jazz swing, et en particulier ses riffs* de cuivres. L'acteur et chanteur décalé Lyle Lovett, né en 1957, défend toujours cette tendance.

Au début des années 1950, Hank Williams (1923-1953) assimile des composantes du blues et du honky-tonk, la musique des tripots ; ses compositions préfigurent le rock and roll. Elvis Presley, qui avouera avoir été très influencé par son style, s'est d'ailleurs fait les dents, au début de sa carrière, sur des classiques du country, notamment sous la houlette de Chet Atkins (1924-2001), futur créateur du « son de Nashville ». Plus tard, le King rendra hommage

au genre avec son album *Elvis Country (I'm 10,000 Years Old)* [1971], tout comme Bob Dylan avec *Nashville Skyline* (1969).

Au début des années 1960, le rock and roll et le country sont de proches cousins, comme en témoignent certaines chansons de Roy Orbison (1936-1988) ou du duo américain The Everly Brothers. Les productions de Nashville dominent alors le marché : le guitariste et producteur Chet Atkins dirige la firme R.C.A. et son célèbre studio d'enregistrement. Seul certains « outlaws » (hors-la-loi), parmi lesquels Johnny Cash (né en 1932), contestent cette hégémonie et défendent les véritables valeurs de la musique du terroir contre les dérives commerciales. Dans les années 1970, Marcel Dadi (1951-1996) fera connaître en France le style de jeu dit finger picking* qui a été popularisé par Chet Atkins, lui-même émule de Merle Travis (1917-1983).

La chanteuse et compositrice Dolly Parton (née en 1946) marque les années 1970 et 1980 de son empreinte grâce à l'originalité de ses chansons et de son interprétation, caractérisée notamment par un yodle parfois suraigu qui contraste avec son apparence de pin-up.

Mais, à la fin des années 1960, face au succès de la pop music, des chanteurs comme Kenny Rogers (né en 1938) vont s'éloigner du son country, happés par une musique de variétés américaine qui devient internationale.

La nouvelle country des années 1990 et 2000 possède ses stars, au premier plan desquelles Garth Brooks, né en 1962. Elle est toujours la musique la plus écoutée aux États-Unis, mais demeure confidentielle en Europe, surtout dans les pays latins. Notons que l'on a désormais souvent tendance à qualifier de country toute ballade mélancolique accompagnée par une guitare à cordes

métalliques et chantée dans un certain style vocal, ce qui fait grincer les dents des artistes restés proches des sources et du public de connaisseurs.

• Le couutry-rock

Le country-rock, dont Johnny Cash a jeté les bases, a exercé une influence importante sur le rock. Si le groupe Canned Heat a surtout écouté le blues campagnard de Son House (1902-1988), les Californiens de Creedance Clearwater Revival ont opéré, entre 1969 et 1972, une synthèse électrifiée et éclairée des formes rurales de la country, du rockabilly et du blues.

Dans les années 1980, on retrouve cette veine chez Marshall Crenshaw (né en 1953), un songwriter* très sous-estimé. Les autres artistes phares du genre sont The Flying Burrito Brothers, The Eagles, The Band (accompagnateurs de Bob Dylan) et Linda Ronstadt (née en 1946), qui a chanté en duo avec Dolly Parton et Emmylou Harris (*Trio*, 1987).

Les maîtres du rock britannique, des Beatles (*Mother Nature Son*) aux Rolling Stones (*Wild Horses*), ont souvent été séduits par ce son acoustique proche des racines rurales du rock and roll.

Citons également la reprise de *Ring of Fire*, de Johnny Cash (1980), par le groupe américain Wall of Voodoo (1991), qui a réussi à faire entrer la country, musique des grands espaces, dans son esthétique new wave.

Neil Young (né en 1945) reste *le* songwriter du country-rock. Il a réussi, par son propos engagé, à opérer la jonction avec le folk tout en conservant l'énergie du rock et l'authenticité et de la musique populaire rurale américaine.

Eugène LLEDO

COURANTE

Basse-danse (glissée, non sautée) à trois temps, proche de la saltarelle et de la gaillarde, la courante apparaît au XVI^e^ siècle. Au XVII^e^ siècle, elle constitue un mouvement essentiel de la suite instrumentale classique où elle vient souvent après l'allemande, à laquelle elle emprunte parfois le thème. Dans sa forme française, elle est à 3/2 alternant avec 6/4, dans un tempo modéré, avec une anacrouse courte et un mouvement coulant ; en Italie, elle est à 3/4 ou 3/8 et à tempo rapide. C'était la danse préférée de Louis XIV.

Pierre-Paul LACAS

COURTAUD

Le courtaud est un instrument à vent à anche double de la Renaissance, prédécesseur du basson ; il comporte deux perces cylindriques parallèles creusées dans une même pièce de bois et reliées par le bas. Il en existe de plusieurs tailles, du soprano à la contrebasse (parfois appelée *double curtal* en Angleterre et *Choristfagott* en Allemagne). Le courtaud a été mis au point au XVI^e^ siècle, probablement en Italie, pour être utilisé avec des chœurs comme basse moins bruyante que les cuivres de l'époque.

On a produit des courtauds ouverts ainsi que des courtauds obturés ; certains possédaient, afin d'adoucir le son, des opercules perforés.

E.U.

COVENT GARDEN

Le jardin conventuel dont les estampes de Hogarth restituent dans *The Rake's Progress* la vie grouillante, et sur l'emplacement duquel s'élève l'actuel Opéra royal, a toujours constitué l'un des hauts lieux de la vie londonienne, riche par ailleurs d'innombrables salles de théâtre et d'opéra au passé prestigieux. Quartier aristocratique au XVII^e^ siècle, agrémenté d'un marché de fruits et légumes, carrefour théâtral dès l'aube du XVIII^e^ siècle libertin, il a accueilli trois salles successives à l'enseigne de Covent Garden. En 1732 tout d'abord, John Rich ouvre un théâtre essentiellement consacré à l'art dramatique mais où Haendel fera représenter *Ariodante, Alcina* et *Atalanta* ainsi que sa *Berenice, regina d'Egitto,* alors que son port d'attache demeurait le King's Theatre, voué au répertoire italien. En 1809, après l'incendie de la première salle, la nouvelle est confiée à l'acteur Charles Kemble, lequel, faute de s'attacher le très convoité Rossini, accueille, en 1826, la première londonienne de l'*Oberon* de Weber. Là viendra bientôt se produire Maria Malibran, transfuge du King's, dans *La Sonnambula* de Bellini et *Fidelio* de Beethoven, exemple suivi, à partir de 1847, par les artistes ayant quitté la prestigieuse troupe italienne. Ce Covent Garden italianisé peut enfin accueillir les ouvrages rossiniens hier accaparés par l'institution rivale. Ainsi, cette même année, près de deux décennies après sa première à Londres, *Semiramide* y est représenté avec Giulia Grisi, Marietta Alboni et Antonio Tamburini.

Un second incendie ayant détruit ce Royal Italian Opera nouvellement promu, l'édifice actuel, orné d'un portique de style corinthien, ouvrit ses portes le 15 mai 1858 avec une reprise des

Huguenots de Meyerbeer. La totalité des opéras étant donnée en italien jusqu'en 1888, puis en langue originale, le théâtre, élevé au rang d'Opéra royal dès 1862, s'honora d'accueillir son premier *Ring* wagnérien, présenté en 1892 par la troupe de Hambourg sous la direction de Gustav Mahler. Depuis ses débuts dans ce théâtre en 1888, la diva australienne Nellie Melba règne sans partage sur les lieux où, forte de ses triomphes en Mimì (*La Bohème* de Puccini) ou en Juliette (*Roméo et Juliette* de Gounod), elle régente la programmation comme les distributions, distributions où figurent notamment à ses côtés Jean de Reszke, admirable Roméo, ainsi que Alessandro Bonci et Fernando De Lucia dans le rôle de Rodolfo. Parmi les directeurs musicaux qui, à cette époque, se succédèrent à Covent Garden, on relève le nom d'André Messager, compositeur et chef d'orchestre, ainsi que celui de Hans Richter, collaborateur de Wagner, dont il donne la *Tétralogie* en 1908, cette fois en langue anglaise. Inaugurant les saisons de printemps et d'automne, Thomas Beecham leur succède et offre les premières anglaises des opéras de Richard Strauss.

La Première Guerre mondiale suspend les activités du théâtre mais non celles du grand chef anglais autour duquel se forme la Beecham Opera Company, formée de chanteurs britanniques au service des opéras de Mozart, de Wagner, de Verdi, comme des œuvres contemporaines ou du répertoire russe. Cette compagnie, dissoute et remodelée en British National Opera Company, fera revivre Covent Garden de 1922 à 1924. Les saisons suivantes brilleront d'un éclat tout particulier avec l'arrivée de Bruno Walter, et du gotha des chanteurs straussiens et wagnériens, de Lotte Lehmann et Frida Leider à Elisabeth Schumann, de Lauritz Melchior à Herbert Janssen ou Alexander Kipnis. Les années 1930, marquées par le retour de Beecham côtoyant Wilhelm Furtwängler, Felix Weingartner, Fritz Reiner et Karl Böhm, ne seront pas en

reste. Mozart bénéficiera du concours des Tiana Lemnitz, Erna Berger, Richard Tauber ou Ezio Pinza, Wagner de celui de Kirsten Flagstad ou de Germaine Lubin au côté des géants de l'époque Walter. Le répertoire italien continue bien sûr d'être honoré, avec Rosa Ponselle (*Norma* de Bellini, *La Gioconda* de Ponchielli, *La Traviata* de Verdi), Aureliano Pertile ou Mariano Stabile. Richard Strauss, en venant y diriger en 1936 son *Ariane à Naxos*, marquera un point d'orgue avant que le déclenchement du second conflit mondial ne fasse taire l'Opéra, transformé en salle de danse jusqu'en 1945.

Depuis sa réouverture en 1946, Covent Garden, théâtre à vocation internationale, peut s'honorer d'avoir promu un certain nombre de chanteurs anglophones appelés à embrasser une carrière mondiale. Joan Sutherland, Gwyneth Jones, Yvonne Minton attestent la pertinence de cette politique artistique fondée sur l'existence d'une troupe locale subventionnée, comme l'atteste également l'éminent Jon Vickers, tour à tour, depuis 1957, Riccardo (*Un Bal masqué* de Verdi), Don José (*Carmen* de Bizet), Énée (*Les Troyens* de Berlioz), Don Carlo (*Don Carlo* de Verdi), Florestan (*Fidelio*) et Siegmund (*La Walkyrie* de Wagner). Sous les directions musicales successives de Karl Rankl, Rafael Kubelík, Georg SoIti, CoIin Davis, Bernard Haitink et Antonio Pappano, notamment, le rayonnement du théâtre n'a cessé de croître. Les créations d'œuvres nationales y témoignent par ailleurs du dynamisme de la musique lyrique anglaise. On citera pour mémoire Ie *Billy Budd* de Britten (1951, avec Peter Pears), *The Midsummer Marriage* (1955, avec Joan Sutherland) et *The Ice Break* (1977, avec Heather Harper) de Tippett.

Au palmarès des spectacles inoubliables présentés dans cette salle de deux mille deux cent cinquante places, à l'excellente

acoustique et au charme inaltérable, on inscrira en lettres d'or le *Don Carlo* du centenaire mis en scène par Luchino Visconti et dirigé par Carlo Maria Giulini en 1958 (Jon Vickers, Tito Gobbi, Boris Christoff, Gré Brouwenstijn, les prestations de Maria Callas (*Norma* en 1952, *La Traviata* en 1958, *Tosca* en 1964), *Les Troyens* de Berlioz (sous la direction de Rafael Kubelík, en 1957, puis de Colin Davis, qui en donne la version intégrale en 1969), *Pelléas et Mélisande* de Debussy dirigé par Pierre Boulez (1969, avec Elisabeth Söderström), *Fidelio* sous la baguette d'Otto Klemperer (1961, avec Sena Jurinac, Jon Vickers, Hans Hotter), le *Ring* du centenaire (1976, mis en scène par Götz Friedrich et dirigé par Colin Davis).

Jean CABOURG

CRÉOLE MUSIQUE

Introduction

En matière musicale, la colonisation des Amériques et des Caraïbes a provoqué un processus de créolisation : de nouveaux instruments et de nouvelles formes ont été introduits ou ont pris naissance dans une société où voisinent Amérindiens et groupements créoles comme les Black Karibs, ladinos, caboclos brésiliens, esclaves nègres et colons européens.

• Les instruments étrangers importés

Les Amérindiens ont emprunté au Pérou et au Mexique une harpe rustique, sans pédale, le *charango*, sorte de mandoline à cinq cordes doubles dont la caisse sonore est constituée d'une carapace de tatou ; on retrouve cet instrument du Mexique à l'Argentine. Les Africains ont importé les arcs musicaux (*carimba* ou *caramba* au Guatemala et au Honduras), des instruments à percussion (*cajón* du Pérou) et, surtout, la *marimba*, sorte de xylophone très populaire dans les Caraïbes occidentales : il s'agit d'une adaptation locale du balafon par des populations déjà sensibilisées aux sonorités voisines du *teponaztli* des anciens peuples du Mexique, tambour de bois à deux langues correspondant à deux sons distincts.

• Les formes

La musique d'origine ibérique a pénétré dans toute l'Amérique espagnole et portugaise. Le fandango espagnol, devenu le *baile de*

pañuelos, s'appelle *jarabe* au Mexique, *marinera* au Pérou, *zamacueca* ou *cueca* au Chili et en Argentine. Au Mexique, les danses dérivées des zapateados hispaniques sont la *sandunga*, proche de Ia valse, le zapateado, la *jarana*, où alternent Ies rythmes 3/4 et 6/8, le *corrido*, issu de la romance espagnole, et les *huapangos*, danses où se mêlent des mesures à 2, 3 et 6 temps.

Le folklore mexicain se révèIe très difficile à comprendre : les musiciens populaires – les *mariachis* – combinent sur leurs instruments importés des éléments africains, européens et amérindiens (mayas, aztèques, zapotèques et toItèques).

Les folklores chilien et argentin, d'inspiration hispano-africaine, ont acclimaté le fandango et le zapateado. Le folklore argentin s'est enrichi au XVIIIe siècle des chansons et danses créoles comme le *vidala*, le *baguala*, I'*estilo*, le *tonada*, Ie *zamba*, Ie *triste*, le *milonga*, le *yaravi* et le *gaucho*. Parmi les danses chantées, on compte Ie *carnaval*, le *bailecito*, le *chamamé*, le *sombrerito*, le *gato*, le *huaino*, la *polka*, la *cueca*, le *malambo*, le *chacarera*, le *media caña*. Ajoutons les *candomblés*, ces processions carnavaIesques datant du XIXe siècle où se révèlent des influences africaines. On retrouve au Chili la *cueca chilena*, une danse au rythme 6/8 d'origine nègre et le *tonada chilena*, où alternent un mouvement lent à 3/4 et un allegro en 6/8. Les rythmes africains se retrouvent également dans les danses péruviennes *cacharpán* et *zamacueca*, alors qu'en sont exemptes Ies danses *cachua* et *huaino*. Les Araucans associent danses et chants à des cérémonies rituelles : *nihuin*, *curetum*, *nuin*, *kunquen* et *choiqueprun*. Leurs principaux instruments sont, avec le *trukruka*, Ie *hulkul* – sorte de cor –, le *pifilka* – genre de fifre –, le *troltrol* – cIairon –, Ie *lolkun* – sorte de trompette –, le *kinkekahue* – vioIon à deux cordes – et le *kultrun* – une espèce de grosse caisse. Quant au tango, c'est vers 1870, au moment où les Noirs de Buenos

Aires s'organisèrent en « nations » (regroupements d'après le pays d'origine), qu'il s'imposa en Uruguay. Cette danse d'origine africaine, comme la *calenda*, le *candomblé*, la *chicha*, la *bamboula* ou la *samba*, porte un nom dérivé de Xango, dieu du fer et de la guerre dans la mythologie yoruba. Le tango se répandit dans les bas-fonds de la capitale argentine vers 1890.

• La musique créole des Caraïbes

Dans le sillage de la colonisation fondée sur le système esclavagiste jusqu'au XIX^{e} siècle, la musique africaine a imposé ses rythmes, ses instruments et ses genres, surtout en Haïti, à Cuba, dans les îles et au Brésil. Dans les archipels caraïbes, les Amérindiens, ayant disparu, victimes de la conquête, influencèrent moins la musique populaire que les indigènes du continent, qui échappèrent en partie au massacre. Toutefois, un mélange de Nègres et d'Amérindiens, les Black Karibs de Saint-Vincent, déportés au Honduras en 1796, s'établit au Belize, au Guatemala, au Honduras et au Nicaragua. On distingue dans leur musique les genres dansés et ceux qui ne le sont pas. Parmi les premiers, citons les genres *berusu* (chants à la guitare), *abaimahani* (version féminine), *arumahini* (version masculine), *eremuna egi* (chants de travail avec accompagnement de tambours, *shaka* [crécelles] ou guitare) et *hungu (hu) ngu*. La musique des Karibs Garifunas différencie la *punta*, dansée en couples, de la *wanaragua*, danse pour hommes, et de la *chumba*, danse pour femmes, snr accompagnement de tambours.

Les influences amérindiennes, hispaniques et africaines se combinent dans les Caraïbes occidentales. On les retrouve dans les instruments de musique du Venezuela : *fotuto* – trompe en coquillage –, *botuto* – trompette en terre cuite –, *cumaco* – tambour –, les instruments à percussion d'origine nègre (*furruca*,

curveta – tambour – et *son*). De nombreuses danses sont d'ascendance africaine et hispanique au Venezuela : *corrido* et *galerón* (romances), *tomo* (chansons polyphoniques), *joropo* (chanson à trois temps). De telles influences sont perceptibles en Colombie, dans les danses : *porro* (danse binaire), *guabina* (danse ternaire), *pasillo* (alternance de rythmes 3/4 et 6/8), *tornellino* (tourbillon), *bambuco* (de Bambuc, une ville africaine) et *galerón* (ballade chantée). Au Costa Rica, le *punto guanacasteco*, qui se joue sur la *marimba*, s'apparente à la habanera espagnole. L'élément indien prédomine dans les danses du Nicaragua (*toro venado, toro huaco, zopilote, güegüence*), alors que les Ibériques ont marqué les chansons : *corrido, romance, pregón, amanesqueras*, etc.

Les traditions nègres où prédominent les tambours se sont imposées pour invoquer les dieux africains Ogun, Xango et Yemaya. Battre le tambour joue un rôle fondamental dans le vaudou haïtien. Plusieurs types de tambours *rada* (*adjunto* ou *manman*, *hounto* et *boula*) constituent l'orchestre des rituels congo ou petro avec l'*ogan*, cloche de fer à battant extérieur. Considéré comme un objet sacré, le grand tambour *assoto*, frappé par des hounsi, ne bat que dans des circonstances exceptionnelles. Les chants entonnés par les prêtresses mambo et les hounsi sont associés aux danses petro (*kita, boumba*), yanvalou, nago, congo, banda, mazone, crabigné et gragement exécutées pour célébrer le culte des Loa, ces esprits d'origine africaine.

La musique nègre s'est imposée à Cuba au travers des cérémonies de la Santería. Les cultes afro-cubains sont au nombre de quatre : lucumi ou anago, mayombe, abakua ou nañigo et vaudou haïtien ou Arara pratiqué par les travailleurs immigrés haïtiens. L'orchestre de la musique secrète comprend comme instruments :

tumba, conga – sortes de tambours –, *bongo* – deux petits tambours dont l'un émet un son aigu, l'autre un son grave –, *agogo* – sorte de cymbale –, *clave* – deux pièces de bois heurtées –, *guïro, maracas, quijida del burro* et *cencerro*. Au cours des fêtes publiques, bembés ou fiestas de solar, s'improvisaient chants et danses rituels, connus sous le nom de *guaguanco* ou *solares*. C'est de ces bembés que dériveraient les rythmes et formes musicaux divers : *cinquillo, rumba, son, caringa, guaracha, mambo, conga, cha-cha, pachanga* et la *habanera* au rythme lent à deux temps.

Dans les Indes occidentales, anciennes colonies britanniques, la musique nègre procède également des cérémonies rituelles kumina, convince, cumga, jonkonnu, warri. L'orchestre se compose d'instruments africains ou créoles : flûtes *caramanti,* flûte des marrons, flûte-nez, *abenghorn,* violon de bouche ou *bender* (*benta* en twi), *banjo* (*banja* ou *bangil*), *rookaw, jenkoving, cotter* ou *colta* (tambour ibo), *bon* ou *panya, gomba* et divers racleurs en gourdes. Dans les îles colonisées par la France – Guadeloupe, Martinique, Sainte-Lucie – s'est imposée la musique des esclaves africains, accompagnée par les tambours, le *guiro,* le *banza* – sorte de pandore – et les *maracas*. Les danses d'origine africaine, *calenda* ou *chica* (danse de la fécondité), *biguine, grage, lérose, roulé, mayoleur* et *guiambel* ne se dissocient pas des *bel airs* d'inspiration euro-africaine et des rythmes du ngoka.

La musique amérindienne du Brésil possède des chants caractéristiques : *No-za-ni, Na U-Ré Ku-A, Ku-A-Na* et la magnifique *Canidé lune-Sabbath,* la forme la plus répandue de l'art indien, et le *cataré* ou *catira.* Les apports nègres s'observent dans les instruments *atabaque, cuica* (tambours), *marimba, matraca, ganza, agogo,* clochette yoruba, *afoque,* petite flûte de bois et *berimbão,* arc musical. L'orchestre brésilien comporte aussi le

vialao, variété de guitare plate, le *cavaquinho*, sorte de viole, le *canambri*, sorte de tambour, le *puita*, le *xucalho* et le *reco-reco*, des racleurs-crécelles. Une collection de chants nègres a été recueillie en 1941-1942. Ils invoquent Yemanja, la déesse de la Mer (la Yemaya du panthéon yoruba, sœur de Xango), Dandalunda, Nana et saint Juremeiro, une divinité du culte caboclo. Les formes musicales typiques, *lundus* pour chanter, *batuques* et *sambas* pour danser, s'accompagnent du *bores*, sorte de trompette, de l'*incubias*, sorte de cor de chasse, et d'instruments à percussion tels que les *cuicas* (tambours à friction), les *recorecos* (bambou) et les *chocalhos* (hochets de métal). Parmi les danses nègres, on distingue les danses dramatiques (*congada* et *quilombos*), les danses liturgiques (*candomblé, macumba* et *xango*) et les danses populaires (*batuque, congo, coco, jougo, lundu, mocambique, samba*, etc.). L'influence portugaise s'exprima à travers les *modas*, les *fados*, les *solaos* (sérénades), les *acalantos* (berceuses) et se combina aux rythmes espagnols : *tyranne, bolero, fandango*. La habanera a donné naissance au *tanguinho*. Il existe une grande variété de formes de danses et de chansons comme la *seresta*, l'*embolada*, le *jongo*, la *chula*, l'*abolo*, le *côco*, le *carretilha*, le *martello*, la *tayera*, l'*arrazar*, le *tôada*, le *cortajaca*. Mais la forme la plus nationale s'identifie aux *saudades*, où l'on distingue la *modinha* portugaise du XVIII^e^ siècle, la *samba* ternaire et le *chôro* strictement instrumental, la *marcha* et la *maxixe*. Dans une série de quatorze *chôros* datant de 1924-1929, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) a voulu « synthétiser les différentes modalités de la musique brésilienne, indienne et populaire ».

Avec ses racines africaines, la musique populaire des Caraïbes triomphe à l'époque du carnaval, que ce soit à Rio de Janeiro, à Port-au-Prince, à Port of Spain ou à Panamá. Les traditions

africaines ont également donné naissance au jazz dans le sud des États-Unis.

Oruno D. LARA

Bibliographie

G. Béhague, *Music in Latin America : an Introduction,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N.J.), 1979 ; *Musiques du Brésil : de la cantoria à la samba-reggae,* Actes Sud, Arles, 1999

G. H. Béhague dir., *Music and Black Ethnicity : the Caribbean and South America*, Transaction Publishers, New Brunswick (N.J.), 1994

G. Borras dir., *Musiques et sociétés en Amérique latine,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2000

C. Braïloïu, *Problèmes d'ethnomusicologie,* G. Rouget éd., Minkoff, Genève, 1973 (rééd. de textes de 1931-1959)

G. Chase, *A Guide to the Music of Latin America,* AMS Press, New York, 1972 ; *America's Music : from the Pilgrims to the Present,* University of lllinois Press, Urbana (lll.), 1987

R. Crawford, *The American Musical Landscape,* University of California Press, Berkeley, 1993

V. Doucet, *Musiques et rites afro-américains : la marimba éclôt dans les astres,* L'Harmattan, Paris, 1989

C. Hamm, *Music in the New World,* Norton, New York, 1983

K. G. Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians : A Comparative Ethnographical Study,* Elanders, Göteborg, 1935, rééd. S. R. Publishers, East Ardsley (G.-B.), 1970

G. Herzhaft, *Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, de la préhistoire à l'industrie du disque,* Fayard, Paris, 2005

J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa,* V. Gollancz, Londres, 1975

P. Manuel, *Caribbean Currents : Caribbean Music from Rumba to Reggae,* Temple University Press, Philadelphie, 2006

M. A. Marcondes dir., *Enciclopédia da música brasileira : erudita, folclórica, popular,* Art Editora, São Paulo, 1998.

CROMORNE

Instrument à vent, en bois, à anche double enfermée dans une sorte de bassin, à corps cylindrique, de la famille des bombardes (XVI^e^-XVII^e^ s.). Son nom vient de l'allemand *Krummhorn* (cor recourbé) et évoque la forme du tuyau. La basse des cromornes est aussi appelée, pour cette raison, tournebout ; on y trouve également un soprano et un alto. Le cromorne comprend de 6 à 7 trous, dont le plus éloigné de l'embouchure est parfois muni d'une clé.

À l'orgue, c'est un jeu d'anche qui sonne en 8 pieds, parfois en 4, et qui est ordinairement au positif. En 16 (rare), il se place au pédalier. Son timbre est dit cruchant quand il est bien harmonisé. C'est un jeu soliste particulièrement apprécié des compositeurs (dessus, taille, basse) ; il dialogue avec le cornet ou la tierce et tient bien sa partie simple ou double dans les fugues à cinq de l'école française classique. On l'intègre enfin dans le petit et le grand jeu. À l'époque romantique, le cromorne fut trop souvent remplacé par une clarinette.

Pierre-Paul LACAS

CROTALES

Instrument à percussion composé de deux petites plaques métalliques ou claquettes frappées l'une contre l'autre. Le *krotalon* de Ia Grèce antique puis le *crotalum* de Rome étaient une paire de cymbales à doigts, c'est-à-dire des coquilles en bois ou en métal tenues dans une seule main et manipulées comme des castagnettes, mais sans doute pas aussi rapidement. Ces instruments servaient à accompagner la danse et étaient presque exclusivement joués par des femmes. Dans les temps anciens, on a également utilisé des cymbales en forme de petites soucoupes attachées à des poignées ou munies de courroies en cuir. La découverte de cymbales à doigts dans des tombes de l'Égypte antique a inspiré Claude Debussy et Maurice RaveI, qui ont incIus ces instruments dans des partitions réclamant une couleur sonore asiatique ou antique.

E.U.

CRWTH

Le vocable gallois *crwth* désigne une lyre à archet du pays de Galles jouée du Moyen Âge au début du XIXe siècle. Ce terme est apparenté au latin *chorus*, à l'irlandais *crot, crott* ou *cruit*, au moyen anglais *crouth, crouthe, crowd* ou *crowde*. Cet instrument avait à peu près la taille d'un violon. À cordes pincées à l'origine, il sera joué avec un archet à partir du XIe siècle, et une touche sera ajoutée derrière les cordes à la fin du XIIIe siècle.

Ses quatre cordes d'origine (en deux paires) sont passées à six au XVe siècle, dont deux n'étaient pas tendues sur la touche. La corde la plus aiguë était utilisée pour la mélodie, les autres servaient de bourdons ; les cordes qui n'étaient pas tendues sur la touche étaient grattées avec l'archet ou, occasionnellement, pincées par le pouce de la main tenant l'archet. Un pied du chevalet passait dans une ouïe et transmettait les vibrations des cordes au fond de la caisse de résonance de l'instrument.

E.U.

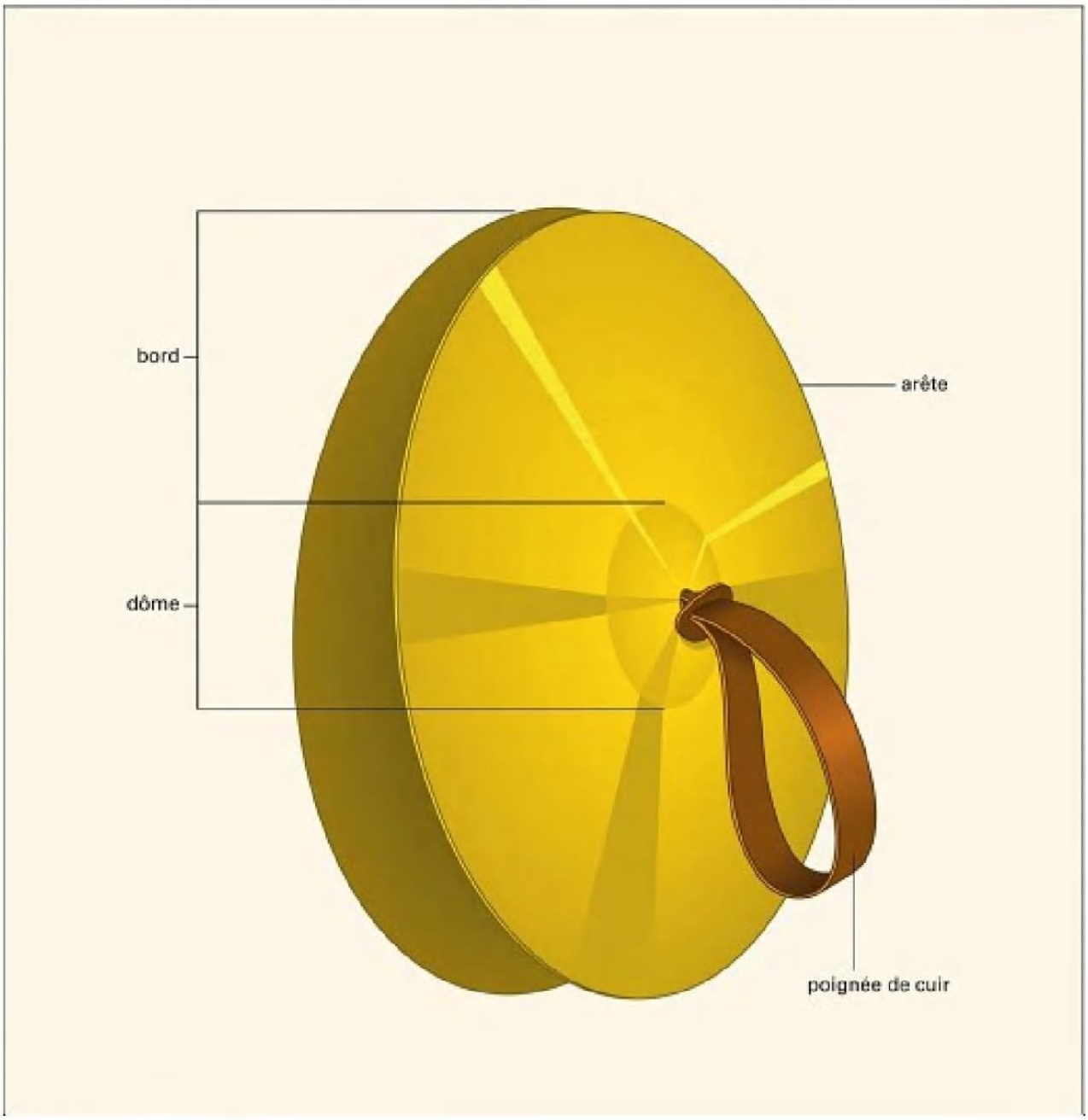
CSARDAS ou CZARDAS

Danse populaire hongroise, autrefois en vogue dans la haute société, mais toujours exécutée par les paysans (fêtes des moissons, mariages). Le mot *csárda* désigne une auberge de Ia Puszta. La csardas est à deux ou à quatre temps ; elle comprend habituellement deux parties : un mouvement lent introductif (*lassu*) et un mouvement rapide et fort agité (*friss*). « Les danseurs exécutent librement Ies pas selon Ieur fantaisie. Le nombre des couples est illimité. Le danseur tient la danseuse par la taille ou lui passe ses bras autour des épaules. Le couple tourne de droite à gauche ; le cavalier exécute des sauts en frappant de ses talons l'un contre l'autre tandis que la danseuse sautille, la main appuyée sur l'épaule de son partenaire » (J. Baril). Liszt a écrit plusieurs thèmes de csardas dans les *Rhapsodies hongroises*. Le chorégraphe Arthur Saint-Léon (1821-1870) introduisit une csardas dans *Coppélia* (ballet du premier acte).

Pierre-Paul LACAS

CYMBALES

Instrument de percussion, idiophone, à plaques, normalement à son indéterminé. Chez Ies Grecs, les Romains et au Moyen Âge, les cymbales étaient constituées de deux coquilles de bronze (il y en eut aussi en bois) que l'on entrechoquait en les tenant en leur centre par une poignée de cuir. Les cymbales antiques (*crotales*) sont petites et épaisses ; elles existent aussi aujourd'hui en claviers chromatiques, et on les frappe par paires ou individuellement, voire on Ies joue avec un archet. Suivant les dimensions, le timbre des cymbales et leur accord varient. La *cymbale suspendue* est posée sur un pied ; on la frappe avec une baguette de bois, une mailloche ; on la caresse avec un « balai ». Les cymbales fabriquées en Chine et en Turquie sont actuellement parmi les plus réputées pour leurs qualités. Dans le jazz notamment, on utilise des cymbales dites sifflantes (métal très mince). Les deux *cymbales à charleston* sont fixées à une tige ; grâce à une pédale appropriée, le pied les fait s'entrechoquer. On trouve aussi des *cymbales cloutées* sur Ieur pourtour. On peut glisser ou frotter l'une sur l'autre deux cymbales, et jouer d'une cymbale suspendue avec un archet de contrebasse.



Cymbales à main.

Copyrighted material

Cymbale charleston.

La cymbale est encore un *jeu d'orgue* de la famille des principaux, à reprises d'octave ou de quinte en quarte, et qui donne une série de quintes et d'octaves, parfois de tierces ; elle suit ordinairement la série donnée par la fourniture : dans l'aigu du clavier, suivant l'ampleur du plein-jeu, les résultantes de la cymbale peuvent descendre au 16 ou au 32 pieds. Le nombre de rangs varie également en fonction de l'importance de l'orgue. L'accord des quintes et des tierces se fait au tempérament inégal et juste.

Enfin, la *zymbale* fut, au Moyen Âge, le nom d'une trompette.

Copyrighted material

Pierre-Paul LACAS

CYMBALUM

Le cymbalum est un instrument à cordes de la famille du tympanon et qui est utilisé dans de petits ensembles, notamment par les Roms d'Europe centrale. Il possède une caisse de résonance trapézoïdale montée sur quatre pieds, avec une étendue chromatique de quatre octaves et, contrairement aux autres instruments de la même famille, une sourdine à pédale pour étouffer le son des cordes. Le cymbalum comporte environ cent vingt-cinq cordes métalliques, à raison de trois à cinq cordes par note. Certaines cordes rencontrent deux ou trois chevalets sur l'ensemble de leur longueur. Le musicien, qui joue assis, frappe les cordes avec deux petits marteaux en bois, un dans chaque main ; ces marteaux sont recouverts de cuir dur ou souple, selon le son qui est recherché.

Apparenté au *santūr* persan au *Hackbrett* germanique, le cymbalum est joué en Hongrie dès le XVI^e^ siècle. Des *cimbaloms* portatifs traditionnels, d'origine plus ancienne, sont encore joués dans les campagnes hongroises ; on en trouve des formes étroitement apparentées en Roumanie, en Grèce, en Pologne, en Lettonie, en Lituanie et en Estonie. La version portative du cymbalum est accrochée à l'aide d'une courroie aux épaules de l'instrumentiste, qui en joue debout.

Le cymbalum moderne a été inventé à Budapest vers 1870 par Jozsef Schunda. Une vingtaine d'années plus tard, il était proclamé instrument national de la Hongrie et, dès 1897, on a commencé à enseigner le cymbalum à l'Académie de musique de Budapest. Il semble que ce soit Franz Liszt qui ait introduit le cymbalum dans

l'orchestre « classique », dans la version révisée de sa *Ungarischer Sturmmarsch* (1875) ; le cymbalum a été utilisé par Igor Stravinski dans *Renard* (1916) et dans *Ragtime* (1918), par Zoltán Kodály dans *Háry János* (1926), par Heinz Holliger dans *Glühende Rätsel* (1964), par Pierre Boulez dans *Répons* (1981), par Peter Eötvös dans *Psychokosmos* (1994)...

E.U.

DANCE MUSIC

Musique destinée aux night-clubs, la dance est issue du disco et de la house. Le DJ et le producteur-arrangeur y exercent une part prédominante, au détriment de l'artiste, cantonné au rôle d'interprète.

En France, la dance music est souvent considérée comme un dérivé commercial de la house music, dont elle emprunte quelques traits. Ses artistes et/ou producteurs précurseurs sont surtout issus du disco : Boney M et ses arrangements fondés sur des motifs répétitifs, Giorgio Moroder (*Love to Love you Baby* par Donna Summer, 1975), qui anticipe l'esthétique « mécaniste » en faisant jouer les hommes comme des machines, Jean-Marc Ceronne, qui hypertrophie les éléments rythmiques et pille la musique noire, et, dans un autre registre, plus robotique, Kraftwerk (*Trans-Europe Express*, 1977) et son « futurisme » sonore radical mais vendeur.

La dance music peut être envisagée sous un angle purement fonctionnel, puisque son but avoué est de maintenir coûte que coûte les adeptes des night-clubs sur la piste de danse. Les « produits », envoyés sous la forme de disques vinyles aux DJ en vue, ont pour dénominateur commun la répétition de patterns* mélodico-harmoniques et des constructions rythmiques à base de boucles assemblées grâce au séquenceur puis à la M.A.O.* (musique assistée par ordinateur) à partir de 1986, grâce aux ordinateurs Atari.

À l'image du précurseur et créatif *The Groove is in the Heart*, de Deee-Lite, la colonne vertébrale de cette musique est composée d'une grosse caisse synthétique marquant les temps et d'une imitation analogique de pédale* charleston sur le contretemps. L'utilisation de machines des années 1980 devenues obsolètes puis remises au goût du jour est caractéristique d'une recherche sur le timbre qui emprunte souvent à la techno, plus novatrice. La synthèse analogique, avec ses possibilités de faire évoluer le grain du son en temps réel, se combine avec la technologie de l'échantillonnage numérique (sampling*). Les machines « primitives » comme les boîtes à rythmes Roland (TR-808, TR-909) côtoient les samplers*, qui permettent de jouer un même fragment sous différentes formes, ce qui constitue une reprise du langage des DJ*. Le séquenceur permet une déstructuration de la forme couplet-refrain et un recentrage autour du gimmick*, qui est classiquement un fragment mélodique entêtant ou un effet sur le grain du son. Le timbre des voix – souvent « black » –, son phrasé, ses mélismes rappellent le funk ou le disco (*Ride on Time de* Black Box). Le chant, parfois androgyne, dans la lignée du groupe Imagination, n'est pas forcément prédominant. Les contrastes sont recherchés : voix féminine puissante et haut perchée côtoyant une voix susurrée jouant sur l'effet de proximité du microphone ou sur un débit « rappé ».

Le phénomène du remix – réarrangement d'une chanson par un compositeur-réalisateur en vogue – a commencé dès les prémices du mouvement avec le groupe Frankie Goes to Hollywood, formé à Liverpool en 1980.

La dance music met à mal la notion d'artiste héritée de la pop music, qui a tendance à s'effacer devant la prise de pouvoir de deux nouveaux acteurs : le DJ*, en tant qu'observateur-participant

privilégié et compilateur « live » peut décider des tendances et même devenir compositeur ; de son côté, le producteur-arrangeur enfante l'artiste en créant le « concept », c'est-à-dire les aspects musicaux mais aussi visuels et gestuels.

Dans un contexte où le marketing est roi, la notion de carrière n'est plus d'actualité. Les professionnels appellent cela « faire un coup ».

La dance music finit par embrasser un champ très large à la faveur de multiples formes qui permettent, par exemple, à travers un lifting musical complet, le « recyclage » de certains interprètes (Cher, Tom Jones...) ou des hybridations comme la dance latine (Ricky Martin).

Eugène LLEDO

DANSES D'ÉGLISE

À l'origine, la danse est un art sacré, plutôt qu'un art social. Il est normal que l'Église catholique ait connu quelques formes de danses même si, au xx^{e} siècle, une telle affirmation peut paraître surprenante. La Bible présente la danse comme signe d'adoration, de dépendance respectueuse, de reconnaissance spirituelle ; pensons notamment à la danse de David devant l'Arche ou à celle des Hébreux après la traversée de la mer Rouge. Les premiers chrétiens dansaient pour honorer Dieu. « Les premiers évêques s'appelèrent *praesules* parce qu'ils commençaient et menaient la danse dans les fêtes solennelles » (J. Giroud).

Selon Maurice Béjart, « une danse qui n'est pas vraiment l'expression d'une manifestation du sacré, qui est l'inverse d'une communion, est une danse vide et dépourvue de sens ». Au cours du Moyen Âge occidental, des danses furent exécutées dans les églises soit spontanément par le peuple, soit rituellement (si l'on peut dire) par le clergé. Joseph Bédier, cité par Giroud, écrit : « Les jeunes clercs ne se démenaient pas, ne frappaient pas du pied, ne se *débrisaient* pas, comme les danseurs des caroles mondaines, qui agitaient bras et jambes et allaient jusqu'à mimer des scènes au centre de leur ronde. » Les danses d'église étaient en effet presque toujours des caroles, exécutées à l'occasion de certaines fêtes, notamment Noël et Pâques que précède un temps de pénitence, l'avent et le carême ; aussi dansait-on sur des chants de joie latins pour célébrer la naissance ou la résurrection du Christ. Seuls les clercs et les hommes participaient à ces danses, qui ne faisaient pas partie de la liturgie. Bernard Itier, dans sa *Chronique de Saint-*

Martial de Limoges, nous apprend que, pendant l'octave de la fête du saint patron de l'abbaye — « *chorea facta est* » —, on exécutait des danses. On rencontre aussi le terme *tripudium* au sens de danse, de manifestation d'allégresse et d'élan joyeux où le corps participe par des gestes. Ainsi lit-on dans le *Libre vermell* (XIII^e^ s.) des moines de Montserrat une allusion à « une douce chanson qui doit servir de ronde » (« *ad trepidium rotundum* »).

Les rondes semblent être, en effet, les danses sacrées par excellence de l'Occident ; elles prennent souvent aussi la forme de processions. Mais elles n'ont rien à voir avec les facéties burlesques dont les églises furent parfois le théâtre (fête des fous par exemple). T. Arbeau rapporte, en 1589 : « En l'Église primitive, la coutume continuée jusques en notre temps a esté de chanter les hymnes de notre Église en dançant et ballant, et y est encore en plusieurs lieux observée. » Ces danses étaient exécutées à l'occasion de certains événements, tels qu'une élection d'évêque, une fête de saint, la célébration des saints Innocents... Pour la Sainte-Madeleine, les moniales de Villarceaux mimaient une danse imaginaire du roi David. Le clergé de Gournay dansait pour la Saint-Nicolas et, dans certaines régions, la coutume voulait qu'un nouveau prêtre dansât le jour de son ordination ; un arrêt du Parlement de Paris interdit cet usage en 1547. Au XVIII^e^ siècle, les chanoines du chapitre d'Auxerre avaient l'habitude de danser une ronde après avoir joué à la pelote (*ludum pilae*). Le *Mercure de France* (mai 1726) nous apprend qu'il s'agissait d'une sorte de branle. On peut appliquer à une telle ronde la définition que Gaston Paris donne de la carole profane : « une danse aux chansons où l'on se tient par la main ». Comme les fidèles, hommes et femmes, passant outre aux interdictions répétées, s'unissaient au clergé pour danser, les abus furent estimés condamnables. Citons seulement quelques conciles locaux, aux dates significatives, qui sanctionnent de tels ébats : Tolède (589),

Bâle (1435), Soissons (1456), Narbonne (1551 et 1609), Rouen (1581), Reims (1583), Aquilée (1596), Bordeaux (1624). Il faudrait aussi évoquer les danses religieuses et les processions de la semaine sainte en Espagne (Séville) et au Portugal, où elles sont toujours en honneur ; et enfin, les danses des Noirs américains (comme l'écrivent H. Panassié et M. Perrin, « le jazz est le chant de l'âme profondément religieuse du peuple noir » : la structure mélodico-rythmique des improvisations de negro spirituals (par exemple, le fameux *Gospel Train*) rappelle nettement celle du « rondet de carole »). Armstrong, dans son ouvrage, *Ma Nouvelle-Orléans*, raconte un souvenir d'enfance : sa mère l'ayant amené à l'église, « le prêcheur se mit à swinguer de telle façon que toute l'église tanguait ». Dans ce type de prière chantée collective, laissée à l'initiative du pasteur, la mélodie simple est toujours soutenue par un rythme clair et précis sur lequel on peut danser. Les interprètes — solistes ou groupes — battent des mains, font de petits pas presque sur place, remuent le torse ou les épaules, plient les genoux, sautent et frappent des pieds.

Pierre-Paul LACAS

DARBOUKA

La darbouka (ou derbouka, ou darabukka) fait partie de la famille des instruments de musique à percussion. De facture simple, ce petit tambour à membrane unique se compose d'un corps en poterie ou en bois, voire en métal, en forme de gobelet ou de coupe, à base ouverte. Ce corps, qui constitue la caisse de résonance de l'instrument, forme parfois un pavillon plus ou moins prononcé du côté ouvert. Sur l'ouverture opposée à la base est tendue une peau d'animal (poisson, reptile, mammifère...) qui est frappée à deux mains. La darbouka revêt une importance particulière dans les pays arabes ainsi que sur le pourtour méditerranéen.

• Histoire

Le mot « darbouka » vient sans doute de *daraba*, qui signifie « frapper » en arabe. Mais de nombreux éléments iconographiques témoignent de l'existence d'ancêtres de cet instrument dans l'Égypte antique, dès le Moyen Empire (II^{e} millénaire), ainsi qu'à Babylone – avec des « tambours à boire », aux alentours de 1100 avant J.-C. – et même dans les cultures sumériennes. Les civilisations anatolienne, mésopotamienne et d'Asie centrale ont utilisé des instruments de la même famille.

L'importance du rythme et de la percussion dans les musiques arabes savantes comme dans les musiques populaires orientales en général, la facture simple de l'instrument, sa facilité de transport ainsi que ses possibilités expressives lui ont permis de se diffuser sous diverses formes dans de nombreuses régions : en Égypte

(hoqa), dans le golfe Arabo-Persique (avec le zarb – ou dombak, ou tombak – d'Iran), au Maroc et en Algérie (derbuga ou derbukka), en Macédoine, en Albanie (darabuke), en Grèce (avec le tambour mytilénien), en Bulgarie (tarambuka, tarabuka ou darabuka), en Turquie (darbuka, deblek ou dümbelek), en Malaisie, en Indonésie... Ce tambour a été rapidement assimilé par les Ottomans ainsi que par les cultures berbères.

• Styles musicaux

Instrument populaire de fête, la darbouka se retrouve désormais dans un large éventail de musiques savantes urbaines ainsi que de musiques populaires urbaines et rurales : elle est à l'honneur dans les musiques arabo-andalouses, les musiques populaires du Maghreb (avec le chaâbi, le mezwid, le raï, l'alaoui, les musiques berbères), et aussi dans les musiques du Machrek (sot), en Égypte (avec la wasla, suite où alternent chants et parties instrumentales), en Turquie...

Parmi les grands interprètes de darbouka, on compte les Marocains Abdel Khalek Assan et Abd al Ahad Amri, les Égyptiens Saïd Mohammed Aly et El Karnak, les Turcs Burhan Öçal et Ekrem Bagi, le Libanais Abed Halabi...

• Modes de jeu

Le drâbkî (joueur de darbouka) tient son instrument sous le bras ou, plus communément, entre ses jambes. La darbouka est frappée des deux mains. La technique, tout en finesse, exige une précision digitale élevée. Les deux frappes principales sont le « tak » et le « doum ». Le doum, un son grave, est joué par les doigts de la main droite (en excluant le pouce), qui frappent le centre de la membrane.

Le tak, exécuté par la main droite et/ou par la main gauche, produit un son court et percutant. Le son étouffé, appelé le « es », remplit les espaces jusqu'à suggérer des notes mortes.

Comme avec le tabla indien, les polyrythmies sont favorisées par la variété des timbres possibles : graves, aigus, claquants, amortis...

La technique de jeu inclut également des roulements (frappes rapides des deux mains alternées), des ornements – comme les roulements avec les doigts –, ainsi que des appoggiatures (petites notes qui durent généralement la moitié de la note qu'elles précèdent). Il n'est pas étonnant que la darbouka soit surnommée « finger drum » ou « arab tabla ».

Eugène LLEDO

DARMSTADT ÉCOLE DE

Introduction

Le nazisme avait fait perdre à l'Allemagne sa vocation de laboratoire musical : totalitarisme et esprit de recherche allaient évidemment mal ensemble. Des compositeurs comme Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern, Kurt Weill, Ernst Křenek, Franz Schreker et même Paul Hindemith avaient été qualifiés de « dégénérés », leur musique (*Entartete Musik* : « musique dégénérée ») ayant été considérée comme un outrage à la culture allemande.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les compositeurs désireux d'écrire une musique nouvelle eurent la possibilité de se retrouver chaque été dans la ville de Darmstadt (en Hesse), en participant aux « cours d'été internationaux pour la nouvelle musique » (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) organisés dès 1946 sous l'égide du critique musical Wolfgang Steinecke.

• Les écoles dans l'École

Creuset de la nouvelle musique, lieu de rencontre privilégié, centre à la fois d'information, de diffusion (par l'organisation de concerts), de production et d'enseignement (cours de composition, de direction d'orchestre, d'esthétique musicale, d'acoustique et d'interprétation instrumentale), Darmstadt, situé en Allemagne, avait valeur de symbole : ce lieu apparaissait comme une réhabilitation de ce pays en déshérence qui, dans l'entre-deux-

guerres, avait poussé hors de son territoire le fleuron de la création musicale.

Les cours de Darmstadt se déroulaient uniquement l'été. Les compositeurs qui venaient y enseigner n'étaient pas exclusivement des tenants du credo sériel mais ils étaient tous hantés, dans cet après-guerre, par la nécessité de trouver un langage sonore qui convienne à une époque brûlée par le malheur. Parmi les professeurs de composition invités, il y eut notamment René Leibowitz en 1948, Edgar Varèse en 1950, Olivier Messiaen en 1949 et 1952. Hermann Scherchen a assuré des cours en direction d'orchestre et Theodor W. Adorno des séminaires d'esthétique et de philosophie.

Au-delà de la création, Darmstadt fut d'abord le lieu où toute une génération de jeunes compositeurs s'employa à découvrir et à faire découvrir les compositeurs de la seconde École de Vienne (Schönberg, Berg et Webern). Parmi eux, on trouve les Français Pierre Boulez et Jean Barraqué, les Italiens Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, Franco Donatoni, l'Allemand Karlheinz Stockhausen, le Belge Henri Pousseur, le Germano-Argentin Mauricio Kagel. Même si chacun d'eux mena des recherches esthétiques et stylistiques qui correspondaient à leur sensibilité propre, tous avaient en commun le besoin de clarifier, de comprendre, d'approfondir ou de développer l'expérience sérielle, que ce soit pour la continuer ou pour la rejeter définitivement.

• L'esprit de Darmstadt

À la fin des années 1940, la plupart des compositeurs de cette génération vouèrent aux gémonies toute trace suspecte de post-romantisme et, par conséquent, Schönberg et Berg, mais

encensèrent Webern, car ce dernier avait « compris » que le sérialisme ne pouvait se limiter aux hauteurs mais devait s'étendre aux autres paramètres du son : les compositeurs qui fréquentèrent Darmstadt éprouvèrent le besoin de généraliser le principe de la série en l'appliquant non seulement aux hauteurs mais également aux durées, aux intensités et aux timbres. Ce type de musique avec traitement sériel de tous les paramètres, désigné sous le nom de sérialisme intégral ou encore de sérialisme généralisé, apparut au début des années 1950. Dans ce passage du dodécaphonisme au sérialisme intégral, Olivier Messiaen joua un rôle essentiel avec *Mode de valeurs et d'intensités*, deuxième des *Quatre Études de rythme*, pour piano, créées en 1950. Dans cette étude, chaque son est conçu comme un objet sonore indépendant, identifiable par ses qualités propres puisque à un son dans une hauteur donnée correspondent une attaque, une intensité et une durée.

Au-delà du sérialisme intégral ou du système des modes de Messiaen, c'est cependant le désir plus général d'une organisation de la totalité de l'espace sonore en dehors de toute subjectivité qui caractérise les recherches des compositeurs de Darmstadt dans ces années-là. Ce fut à cette époque que l'on commença à parler d'« École de Darmstadt » et même d'esprit de Darmstadt pour désigner cette famille très restreinte de compositeurs, et parfois pour critiquer son sectarisme. Au milieu des années 1950, Darmstadt s'ouvrit toutefois aux autres courants musicaux et des compositeurs comme John Cage ou Earle Brown, pourtant très éloignés de l'esprit qui y régnait, furent invités.

Les cours d'été de Darmstadt existent toujours. Il sont toujours le lieu de rencontres, de séminaires en composition, de débats d'idées. Mais on ne peut plus parler d'École de Darmstadt, car la notion d'école implique l'attachement et la fidélité à la pensée d'un

maître ou à une communauté d'esprit ou de style, sans évidemment exclure la note personnelle. Or, depuis le début des années 1960, les compositeurs qui se rendent à Darmstadt ne se rassemblent plus autour d'un même concept : l'enjeu commun ayant tendance à disparaître, il n'existe plus d'école ou de courant mais plutôt un dédale de tendances où chacun se fraye un chemin personnel et le revendique comme tel.

Lieu unique, Darmstadt a rayonné dans le monde entier en jouant le rôle de catalyseur des avant-gardes. Avec le festival de Donaueschingen et le Domaine musical à Paris, Darmstadt fut un des hauts lieux d'un mouvement qui a cherché à donner à son époque une musique en rupture. Il s'agit, dans l'histoire de la musique contemporaine, de la démarche peut-être la plus cohérente, et sans aucun doute de la plus riche.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par P. Thévenin, Seuil, Paris, 1966 ; *Imaginer-Points de repère I*, textes réunis par J.-J. Nattiez et S. Galaise, Seuil-Bourgois, Paris, 1995

H. Danuser, « „L'École de Darmstadt" et son mythe », in J.-J. Nattiez dir., *Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, Arles, 2003

H. Danuser & G. Borio dir., *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue musik Darmstadt. 1946-1966. Geschichte und Dokumentation*, 4 vol., Rombach-Verlag, Fribourg-en-Brisgau, 1997

F. Hommel & G. Schlüter dir., *Musique pure dans un siècle sale. New Music Darmstadt 1950-1960. Text and Picture Book*, Internationales Musikinstitut Darmstadt, Darmstadt-Amsterdam, 1987

H.-K. Metzger & R. Riehn dir., *Darmstadt-Dokumente I : internationale Ferienkurse für neue Musik*, Text + Kritik, Munich, 1999

L. NONO, *Écrits*, L. Feneyrou éd., Christian Bourgois, Paris, 1993
R. STEPHAN et al dir., *1946-1996. Von Kranichstein zur Gegenwart : 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Daco-Verlag, Stuttgart, 1996
A. TRUDU, *La « Scuola » di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Ricordi-Unicopli, Milan, 1992
J.-N. VON DER WEID, *La Musique du XX^e^ siècle*, Hachette, Paris, 2005.

DEF JAM RECORDS

Propriétaires de Rush Management, Rick Rubin et Russell Simmons ont parmi leurs clients plusieurs groupes pionniers du hip-hop, tel Run-D.M.C. En 1984, ils abandonnent leurs fonctions de manager pour fonder leur propre label, Def Jam, et signent rapidement un contrat de distribution avec la firme Columbia Records. Le jeune label connaît son premier succès avec LL Cool J, rappeur langoureux dont le style convient parfaitement à la vision conservatrice que les radios afro-américaines ont de leur image et de leur audience. Def Jam poursuit sur cette belle lancée avec The Beastie Boys. Grâce au titre contagieux et ironique, désormais classique, *(You Gotta) Fight for Your Right (to Party)* sorti en 1986, ce trio blanc new-yorkais contribue à redéfinir le rap, qui devient ainsi populaire auprès des jeunes des banlieues blanches. Def Jam compte également dans son répertoire Public Enemy, un groupe qui se distingue par son agressivité et ses prises de position radicales. Rubin quitte néanmoins le label pour en fonder un autre, Def American, laissant Simmons gérer les plus brillants artistes de la première génération de rappeurs.

Charlie GILLETT

E.U.

DEUTSCHE GRAMMOPHON

En 1887, Emile (ou Emil) Berliner, Allemand de Hanovre établi aux États-Unis, invente le disque. Il s'agit alors d'une galette de zinc, de douze centimètres de diamètre, tournant à 150 tours par minute. Ce disque offre une restitution sonore meilleure et plus durable que le cylindre d'Edison et, surtout, se prête à une fabrication en série. En 1894, Berliner fait breveter le « gramophone », instrument qui permet de lire les disques à l'aide d'abord d'une manivelle, puis d'un moteur à ressort. Enfin, en 1895, le zinc fait place à un alliage de fibres végétales, de poudre minérale, de gomme-laque et de noir de fumée. Ainsi, au moment même où il capte l'image en mouvement, le XIX^{e} siècle finissant réalise un autre grand rêve de l'humanité : pouvoir conserver la chère voix de ceux qui se sont tus.

Le support technique créé, restait à lui donner un but et une âme. Les premiers enregistrements se limitaient aux musiques du quotidien : fanfares et limonaires, beuglants et pétomanes. Aucun projet artistique ne le sous-tendait encore. C'est à cette fin que, le 24 novembre 1898, Jakob, Joseph et Manfred Berliner, agissant pour le compte d'Emile, créent une société à responsabilité limitée, dont le siège social est installé à Berlin, et l'usine à Hanovre : la Deutsche Grammophon GmbH. La finalité de cette firme va demeurer inchangée durant un siècle : mettre les techniques d'enregistrement les plus modernes au service des plus grands interprètes.

Mais quels interprètes ? Le spectre sonore réduit du disque se prêtait mal à la captation d'orchestres (l'enregistrement, en 1913, de

l'intégralité de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven par Arthur Nikisch à la tête de la Philharmonie de Berlin, fut une exception en même temps qu'une première). Sa brièveté (2 minutes) était mal appropriée au répertoire de piano : Eugène D'Albert et Alfred Grünfeld ne purent graver que des piécettes.

Restait la voix. Non seulement sa fréquence s'accordait aux moyens techniques existants, mais un air d'opéra ou un lied pouvait se suffire d'une face de disque. En outre, les comédiens et les chanteurs d'alors, adulés à l'égal de dieux vivants, pouvaient mettre leur charisme au service du disque naissant. Des ponts d'or leur furent offerts. Certains refusèrent, comme Jean De Reszké, outré par la haute infidélité de sa voix enregistrée. Mais Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, la Melba, le jeune Caruso, Francesco Tamagno, créateur d'Otello, Victor Maurel, créateur de Falstaff, et bien d'autres, mesurèrent l'importance du legs discographique que la Deutsche Grammophon leur offrait soudain de laisser. Non sans hésitation : à l'entrée du studio, Chaliapine se signait, comme si on allait lui arracher l'âme ! Ainsi, d'emblée, le disque assumait sa mission la plus noble : conserver une part du patrimoine culturel et constituer une mémoire sonore. La meilleure illustration en est l'*Ave Maria* gravé en 1903 par Alessandro Moreschi, dernier castrat de la chapelle vaticane, trace sauvée de l'oubli d'un monde vocal perdu.

En 1903 apparaît le 78-tours. En 1909, l'ange qui illustrait les premiers enregistrements de Deutsche Grammophon fait place au chien Nipper, emblème de His Master's Voice. Puis vient la Première Guerre mondiale. Filiale de la Gramophon londonienne, la Deutsche Grammophon est confisquée par le gouvernement allemand. Polyphon-Musikwerke, une firme de Leipzig, la rachète en 1924 avant d'être elle-même, en 1932, intégrée dans la Deutsche Grammophon AG. La société, un moment réapparue sous la marque

Polydor, retrouve ainsi son nom d'origine. En 1937, Deutsche Grammophon AG est remplacée par Deutsche Grammophon GmbH, dont les actionnaires sont la Deutsche Bank et Telefunken. En 1941, elle devient la propriété de Siemens.

Ces avatars ne ralentissent en rien l'innovation technologique. En 1925, le procédé d'enregistrement électromagnétique permet de capter une plus large gamme de fréquences sonores. Non seulement la qualité sonore est améliorée, mais tous les répertoires peuvent être désormais abordés. Les chefs d'orchestre font alors leur entrée : Hans Knappertsbusch, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Bruno Walter, Victor De Sabata et, dès 1926, Wilhelm Furtwängler. Hans Pfitzner, Richard Strauss enregistrent leurs propres œuvres. Des intégrales apparaissent (le *Requiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* de Beethoven), ainsi que les premières gravures de symphonies de Mahler et de Bruckner. En 1938, un jeune chef, Herbert von Karajan, signe un contrat avec la firme.

Cet essor du symphonique n'empêche pas les enregistrements de chanteurs de continuer à jouer un rôle de premier plan dans le catalogue. Aux stars internationales d'autrefois succèdent des artistes sous contrat avec les plus grandes scènes d'opéra germaniques. À Vienne, Julius Patzak, Franz Völker, Lotte Lehmann, Koloman von Pataky. À Berlin, Leo Slezak, Heinrich Schlusnus, Helge Rosvaenge, Frida Leider, Tiana Lemnitz. À Munich, le jeune Hans Hotter... C'est alors tout un âge d'or du chant allemand que la Deutsche Grammophon pérennise.

Ce sont bientôt aussi la diaspora des artistes juifs ou antinazis et la Seconde Guerre mondiale. L'usine de Hanovre et les studios de Berlin sont détruits. Mais, dès 1946, l'activité reprend. Archiv Produktion – sous-marque consacrée à l'exploration de la musique

baroque – est créée en 1947. En 1949, le label His Master's Voice est vendu à Elektrola ; Deutsche Grammophon se dote alors d'une nouvelle identité visuelle : un cartouche jaune où figure une couronne de tulipes.

Quant aux techniques d'enregistrement, elles counaissent des progrès fulgurants. En 1946, Deutsche Grammophon est la première compagnie au monde à utiliser la bande magnétique pour tous ses enregistrements. En 1949, l'invention du « sillon variable » porte la dnrée du 78-tours à 9 minutes. En 1951, apparaît le microsillon 33-tours, bientôt suivi du 45-tours. Le polychlorure de vinyle remplace la gomme-laque. 1956 voit la naissance de la stéréophonie. En 1962 sort la première intégrale des symphonies de Beethoven enregistrée avec ce procédé. En 1983 paraît le premier disque compact : la *Symphonie alpestre* de Richard Strauss. Dans les deux cas, Karajan dirige.

Le catalogue qui se constitue durant ce demi-siècle va fournir, pour des générations de mélomanes, les éléments d'une discothèque idéale, repris dans d'excellentes séries économiques (Galleria, The Originals, The Centenary Collection...). Rappelons-en simplement les grands traits : exploration exhaustive du répertoire germanique (tout Beethoven, tout Brahms, tous les opéras de Strauss) ; établissement d'une tradition grâce à la collaboration continue d'artistes « piliers » (Karajan, Böhm, Kempff, Fischer-Dieskau, le Quatuor Amadeus, la Philharmonie de Berlin) ; promotion systématique de nouveaux talents (Claudio Abbado, Aune-Sophie Mutter ou Ivo Pogorelić ont été lancés par Deutsche Grammophon) ; respect absolu des spécificités et des choix des « artistes maison » ; ouverture sur les grands contemporains, de Messiaen à Ligeti.

Ces raisons font que, aux yeux de tous les mélomanes, l'étiquette jaune est depuis longtemps devenue synonyme de musique classique. Bien davantage sans doute que d'autres firmes tout aussi prestigieuses.

Philippe DULAC

DEUTSCHE OPER, Berlin

La capitale allemande possède trois théâtres lyriques dont deux, le Staatsoper et le Komische Oper, se trouvaient à Berlin-Est du temps de la R.D.A. La chute du Mur et la réunification de l'Allemagne rendit à ces deux lieux leur identité nationale intrinsèque, dont le Deutsche Oper, du fait de sa situation dans la zone ouest, n'avait jamais eu à se départir.

Œdipus, W. Rihm. *Opéra de Wofgang Rihm, «Œdipus» est composé à partir de fragments de Sophocle, Hölderlin, Nietzsche et Heiner Müller. Mise en scène de Götz Friedrich. Ici, William Pell, à gauche, dans le rôle de Créon, et Andreas Schmidt dans celui d'Œdipe. Deutsche Oper, Berlin, 1987.*

Copyrighted material

Dû à l'architecte Fritz Bornemann, le Deutsche Oper, inauguré en 1961, fut érigé sur l'emplacement du Deutsches Opernhaus, détruit par les bombes durant la Seconde Guerre mondiale. Le Deutsches Opernhaus avait lui-même été construit à 1'initiative des bourgeois de la ville de Charlottenburg, alors cité autonome, et rebaptisé Städtische Oper (Opéra municipal) quand Charlottenburg fut intégrée en 1925 dans le grand Berlin. Le gouvernement du Troisième Reich lui restitua en 1933 son nom de Deutsches Opernhaus et ce n'est qu'après sa reconstruction qu'il se vit attribuer son nom actuel de Deutsche Oper.

Durant la période d'extraordinaire essor artistique que connut Berlin à partir des années 1920, des personnalités aujourd'hui légendaires présidèrent aux destinées de l'institution. Heinz Tietjen, dans la double fonction d'intendant et de chef d'orchestre, et Bruno Walter, dans celle de Generalmusikdirektor y cultivèrent avec prédilection les répertoires classique et romantique. Ils engagèrent de jeunes chanteurs talentueux, comme Maria Ivogün et Carl-Martin Oehman. Lotte Lehmann et Lauritz Melchior s'y produisirent et y revinrent en artistes invités une fois passés au Staatsoper. Des chefs d'orchestre comme Paul Dessau, Georges Sébastian et Fritz Stiedry firent au pupitre des apparitions qui élargirent la palette stylistique, essentiellement germanique.

L'enrichissement du répertoire se manifesta avec les premières représentations berlinoises de *Die Brautwahl* de Ferruccio Busoni et de *Kátia Kabanová* de Leoš Janáček. Parmi les intendants qui succédèrent à Tietjen, Carl Ebert (1954-l961), Gustav Rudolf Sellner (1961-1972) et Götz Friedrich (1981-2000) contribuèrent plus particulièrement à l'internationalisation des productions et à la création lyrique, politique dont les compositeurs Hans Werner Henze et Aribert Reimann furent les bénéficiaires les plus notables.

Avec Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Grümmer, Pilar Lorengar, Erika Köth et Donald Grobe – qui figuraient dans la distribution du *Don Giovanni* de Mozart donné pour l'inauguration du théâtre actuel le 24 septembre 1961 –, Lisa Otto, Evelyn Lear, Thomas Stewart, Josef Greindl, Ernst Haefliger, James King, Leonie Rysanek et d'autres encore assurèrent le prestigieux niveau vocal des représentations du Deutsche Oper. Au pupitre se tenaient Heinrich Hollreiser, Karl Böhm, Eugen Jochum, ainsi que Lorin Maazel, qui devint Generalmusikdirektor en 1965. Lui succéderont Jesús López Cobos (1981-1990), Rafael Frühbeck de Burgos (1992-1997), Christian Thielemann (1997-2004), Renato Palumbo (2006-2007) et Donald Runnicles (à partir de 2009).

Jacques FOURNIER

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

Le noyau central du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, fondé en 1946 dans la zone d'occupation américaine, est à l'origine constitué de musiciens de la Staatskapelle de Berlin qui avaient refusé de rester en zone soviétique. Cet ensemble s'intitule d'abord Orchestre symphonique R.I.A.S. (R.I.A.S.-Symphonie-Orchester), du nom de la radio américaine d'occupation à Berlin, Rundfunk im amerikanischen Sektor. Puis il devient en 1956 l'Orchestre radio-symphonique de Berlin (Radio-Symphonie-Orchester Berlin) avant d'adopter son nom actuel en 1993, après la réunification allemande, pour se différencier de l'ancien Orchestre symphonique de la radio de Berlin-Est (Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin).

Cet orchestre a été forgé de toutes pièces par Ferenc Fricsay, qui en a gardé la direction jusqu'à sa mort, en 1963 (avec une interruption entre 1954 et 1959). Ses successeurs seront Lorin Maazel (1964-1975), Riccardo Chailly (1982-1989), Vladimir Ashkenazy (1989-1999), Kent Nagano (2000-2006), Ingo Metzmacher (2007-2010) et Tugan Sokhiev (depuis 2012). Longtemps considéré comme le « petit frère » de l'Orchestre philharmonique de Berlin, il s'est créé une identité au fil des années ; à l'époque où Karajan régnait sur Berlin, il était considéré comme moins « germanique » que son illustre voisin.

On lui doit des créations d'œuvres de Boris Blacher (*Concerto pour orchestre*, 1950), Werner Egk (*Suite française*, 1950), Bernd Alois Zimmermann (*Antiphonen*, 1962), Isang Yun (*Bara*, 1962 ;

Fluktuationen, 1964), Carlos Roqué Alsina (*Approach*, 1973), Paul Hindemith (*Lustige Sinfonietta*, 1980), Wolfgang Rihm (*Umriss*, 1986 ; *Dionysos*, au festival de Salzbourg 2010), Erwin Schulhoff (*Flammen*, version complétée, 1994), John Adams (*El Niño*, au Théâtre du Châtelet, à Paris, le 15 décembre 2000)...

Alain PÂRIS

DIAPASON

Introduction

Dans la théorie de l'ancienne musique grecque, *diapason* désignait l'intervalle d'octave. Non seulement cette acception a tout à fait disparu, mais le sens actuel de ce terme semble n'en être aucunement dérivé. Apparemment, on a tiré du mot grec ancien l'idée d'une norme permettant à tous les instruments de s'accorder à même hauteur pour pouvoir jouer ensemble. « Diapason » a donc désigné vers 1690 un instrument qui permet à tous les autres, en faisant entendre une note témoin, de s'accorder uniformément sur cette note. Par dérivation, celle-ci étant habituellement le *la* 3, on en est venu à parler de « *la* du diapason », puis de « diapason » tout court. Mais ce n'est qu'au terme d'une lente évolution que la note témoin a pris la valeur normalisée qu'on lui attribue aujourd'hui, et qui reste d'ailleurs beaucoup plus théorique que réelle.

• Avant le diapason

Les musiques ancieunes, comme les primitives, ignorent la notion de diapason. Le chanteur chante à sa hauteur de voix, l'instrumentiste fabrique ou accorde son instrument selon des méthodes empiriques. Les intervalles sont l'objet de soins jaloux, non le choix du son initial. La notion de hauteur absolue se ramène surtout à une préoccupation de tessiture : un chant « aigu » entonné en « voix de tête » n'a pas le même caractère qu'un chant « grave » entonné en « voix de poitrine » ou qu'un chant « moyen » pris en « voix de gorge ». Cette classification en trois « registres » apparaît

très tôt et tient lieu pour longtemps de « diapason ». Associée à des types mélodiques particuliers, elle est peut-être à l'origine de la classification de la musique grecque ancienne en trois « tons » fondamentaux : le *lydien* aigu, ton des lamentations, le *phrygien* moyen, ton des exhortations guerrières, le *dorien* grave, ton des hymnes religieuses et des chants lents et dignes. Plus tard, cet échelonnement des trois tons fondamentaux fut codifié (on en fixa la distance à un ton l'un de l'autre) et complété par d'autres tons dont l'histoire est mouvante : échelonnés les uns par rapport aux autres, ils portèrent tous des noms et atteignirent à l'époque alexandrine le nombre de quinze, mais ne comportèrent jamais la moindre référence à un point de départ absolu.

Ce point de départ absolu, seuls, semble-t-il, les anciens Chinois et Japonais tentèrent de le capter, les premiers en construisant des instruments témoins, ou *liu*, cloches ou tubes de bambou conservés au palais impérial, les seconds en fixant des mensurations précises de longueur et de perce à des tubes de flûtes. Mais cette précaution était limitée à la musique rituelle ; hors de celle-ci, la hauteur relative régnait.

Le Moyen Âge ignora toute notion de diapason. La notation musicale, qui se développa rapidement à partir du IXe siècle, ne désignait que des rapports d'intervalles sans hauteur absolue. Les instruments étaient accordés aux hauteurs les plus arbitrairement différentes. Lorsqu'il y avait deux orgues dans une église, celui du chœur était normalement accordé plus bas que celui de la tribune, l'un étant destiné au solo, l'autre ne devant pas fatiguer la voix des chantres qu'il avait pour mission de soutenir : cet usage demeura en vigueur jusqu'au XVIIIe siècle et quelquefois même au-delà.

• La double nomenclature

Lorsque, au XIe siècle, Gui d'Arezzo inventa les syllabes *ut, ré, mi,* etc., ce ne fut pas pour remplacer les noms alphabétiques des notes A, B, C, etc., qui existaient depuis deux siècles environ, mais bien pour les compléter selon des conventions très différentes de l'emploi actuel des mêmes syllabes. Celles-ci avaient pour objet de suggérer les intervalles en les dissociant des touches du clavier qui les produisait. Les lettres – qu'on appela justement *claves* (clefs) – désignaient la touche du clavier ; les syllabes s'y ajoutaient de façon variable selon le déroulement de la mélodie. On solfiait selon les syllabes – donc en hauteur rigoureusement relative, la même touche C pouvant s'appeler selon les cas *ut, fa* ou *sol* ; on touchait le clavier selon les lettres, le C restant toujours la « clef » de notre *do* actuel. Cela ne signifiait pas « hauteur absolue » car la valeur en fréquence de ce C restait indéterminée, mais c'était toujours la touche C, qu'on la solfiât *ut, fa* ou *sol*. On passait constamment, en cours de lecture, d'un groupe de syllabes à un autre par un procédé qu'on appelait *muance* ou *mutation*. Ce procédé, fort compliqué, disparut au XVIIIe siècle, et on fixa une fois pour toutes la correspondance entre syllabes et « clefs ». Mais alors se produisit un malentendu qui n'est pas encore dissipé. On pensa que lettres et syllabes se doublaient inutilement et qu'il suffisait de choisir l'un ou l'autre : les Anglo-Saxons choisirent les lettres, les Latins préférèrent les syllabes. Mais ce faisant, ces derniers *donnèrent aux syllabes la valeur qu'avaient précédemment les lettres* : ils leur firent désigner une fois pour toutes les touches correspondant à l'ancien « heptacorde naturel » : C = *do*, D = *ré,* etc. Comme, après 1859, la hauteur absolue des touches se vit normalisée par l'invention du diapason fixe, il en résulta que les syllabes prirent à leur tour, aux yeux de la plupart des musiciens, un sens de hauteur absolue qu'elles n'avaient nullement auparavant, et qu'il ne resta plus aucun moyen distinct de solfier en hauteur relative. Ce fut une

faute très grave dont notre pédagogie supporte aujourd'hui le lourd héritage. Les Allemands abandonnèrent les syllabes et conservèrent les lettres : celles-ci n'ayant jamais précédemment servi à solfier, ils n'en changèrent pas la destination et se privèrent ainsi de la possibilité d'un solfège pratique ; nouvelle faute, différente de la précédente, mais tout aussi grave. Les Anglais furent, relativement, plus avisés : adoptant les lettres pour les touches et, plus tard, pour la hauteur absolue, ils conservèrent les syllabes pour la seule hauteur relative : un *la* anglais n'est donc pas 435 ou 440 hertz, c'est le 6e degré de la gamme majeure, quelle qu'en soit la tonique. Cette adaptation moderne du système ancien, appelée *tonic sol-fa*, fut mise au point vers 1850 par John Curwen. Elle reste cependant trop sommaire pour rendre service au-delà de l'éducation élémentaire. Ce système a été perfectionné vers 1940 par Kodály et se trouve à la base de l'éducation chorale en Hongrie. Plus compliqué que le système anglais, il est aussi plus efficace et particulièrement formateur. Il aboutit pratiquement à permettre de chanter à volonté soit les lettres en hauteur absolue (avec des conventions spéciales pour les notes altérées), soit les syllabes en hauteur relative. Ainsi, seule la solmisation par lettres est justifiable du diapason.

• La transition

Alors que jusqu'au XVIIIe siècle l'usage des syllabes resta totalement indépendant de la hauteur réelle, par celui des « clefs », c'est-à-dire des touches du clavier (et par analogie de l'accord ou des doigtés des autres instruments), on semble avoir recherché à partir du début du XVIIe siècle, non pas encore une hauteur réelle définie, mais du moins une certaine zone commune de tessiture. Cela se fit progressivement et a laissé des traces néfastes jusque dans nos

usages actuels. Pour certains instruments, principalement à vent, on prit l'habitude d'appeler *do,* quelle qu'en soit la fréquence, la note de base servant à leurs doigtés, de sorte qu'une même note était par exemple appelée *do* pour un hautbois et *fa* pour un cor anglais, ou encore *do* pour une trompette et *ré* pour une autre. Cette sottise est encore en vigueur ; on s'est borné à la formuler différemment en disant qu'en ce cas la trompette « est en *ré* » et qu'elle « transpose », ce qui n'était pas du tout la notion ancienne.

La multiplication des instruments à clavier d'une part, des « bandes » ou orchestres réguliers d'autre part, obligea à convenir d'un mode d'accord, amorce du futur diapason. Les « clefs » alphabétiques commençant par Ia lettre A (*la*), on convint généralement de prendre le *la* comme référence, mais on ne disposait d'aucun moyen de le codifier objectivement. C'est pourquoi l'usage commun établi par convention tacite *ne fut pas celui d'une hauteur définie mais d'une zone commune plus ou moins large* dans IaqueIle se situait Ie son de référence, le *la* (A) de l'octave moyenne, qu'on appellera plus tard le *la* 3.

Ainsi s'explique le paradoxe de deux données apparemment contradictoires : d'une part, que l'on puisse avec raison parler de l'« évolution du diapason » du XVIIe siècle à nos jours, en y relevant un phénomène aussi constant que sa « montée » progressive ; d'autre part, que l'on puisse avec tout autant de raison observer que, jusqu'au milieu du XIXe siècle, il n'y avait pas deux diapasons identiques, le *la* variant non seulement d'un pays ou d'une ville à l'autre, mais encore, dans la même ville, d'une formation à une autre. C'est ainsi qu'à Versailles, au XVIIIe siècle, nous savons par un diapason conservé, à double graduation, qu'il y avait environ un demi-ton d'écart entre le « ton de la chapelle » (le plus haut) et Ie « ton de l'opéra ».

• Le diapason matérialisé

C'est, semble-t-il, à la fin du XVIIe siècle que l'on songea à confier à un instrument témoin spécialisé, et non plus à l'un des instruments du groupe, le soin de faire entendre le son de référence auquel facteurs, accordeurs ou exécutants auraient mission de s'accorder. En raison de l'extrême variabilité des usages, on se servit le plus souvent d'un instrument étalonné non pas lors de sa fabrication, mais empiriquement sur place, et dans la plupart des cas de « flûtes d'accord », dites également « diapasons à pompe », sorte de tuyau d'orgue ou de flageolet sans trous, fermé par un corps de pompe mobile et coulissant, susceptible d'être gradué.

Aux environs de 1711, le luthiste anglais John Shore imagina le modèle à fourchette d'acier encore en usage aujourd'hui. Plus récemment, on a fabriqué des « diapasons à bouche », petits tubes cylindriques porteurs d'une anche libre. Mais la découverte la plus importante en ce domaine fut sans doute celle de l'acousticien Joseph Sauveur qui, en 1701, établit une méthode permettant de compter les vibrations, et par là de sortir de l'empirisme qui avait seul régné jusqu'alors ; sa découverte demeura malheureusement, durant près de cent cinquante ans, confinée dans les milieux fermés des spécialistes sans que les musiciens s'y intéressent. C'est ainsi que jusqu'au milieu du XIXe siècle on ne se servit de cette possibilité qu'à titre de contrôle a posteriori, non systématique : de temps à autre un physicien relevait l'usage d'un diapason à tel endroit et le notait à titre documentaire, sans que cette connaissance jouât un rôle quelconque dans la pratique. Ces observations font apparaître, quel que soit le point de départ observé (qui peut être, à une même date, très variable d'un lieu à un autre), une montée. À l'Opéra de Paris, le *la* du diapason était en 1704 plus bas que notre *la* bémol (405,3) ; en 1810, il était à mi-chemin entre *la* bémol et *la* (423), mais, en

1830, il avait atteint la hauteur actuelle (440), qu'il dépassait en 1858 (449). Au temps de Bach, les orgues de Weimar étaient plus près de notre *si* bémol que de notre *la*. On ne peut donc généraliser des notions hâtives telles que « le diapason ancien était plus bas que le nôtre ».

Cette hausse constante du diapason finit par inquiéter les chanteurs. En 1812 déjà, alors pourtant que le diapason de l'Opéra était un quart de ton plus bas que l'actuel, le directeur du Conservatoire de Paris, Bernard Sarrette, avait tenté d'imposer un diapason pris par moyenne entre les divers *la* relevés à Paris. L'affaire fut reprise en 1858. Une commission ministérielle fut nommée, et entreprit une enquête internationale qui révéla un écart de plus d'un ton entre les *la* extrêmes échelonnés de 455,5 (Bruxelles) à 434 (Londres). La commission proposa la valeur de 435 qui devint obligatoire en France à partir de l'aunée suivante par arrêté ministériel et fut internationalisé en 1885 par un congrès à Vienne.

• Le diapason normalisé

C'est donc seulement depuis 1859-1885 que l'on peut donner au mot « diapason » un sens précis. Néanmoins, même après sa normalisation officielle, le phénomène d'ascension déjà signalé continua à se produire, bien que moins brutalement. Le diapason de Beethoven, conservé à Vienne, donnait un *la* de 427. Des relevés en 1938 montrèrent, à Paris, une moyenne de 440 à 442 ; aux États-Unis 445 ; en Angleterre 451 ; en Autriche on atteignait le *si* bémol : 460,85, et on le dépassait à Prague (467,5). Un congrès interuational se réunit à Londres en 1939, qui décida de porter le diapason officiel à 440, à une température de 20 ^{0}C, alors que le précédent était prévu pour une température de 15 ^{0}C. Mais le

diapason recommença à monter, et cela de façon de plus en plus rapide. Une majorité de physiciens préconisa sur critères numériques un *la* de 432, objet en 1950 d'un vœu de l'Académie des sciences française qui ne fut suivi d'aucun effet. Une campagne dans le même sens, fondée sur l'autorité de Verdi, fut menée en 1988 et donna lieu à une proposition de loi au sénat italien.

La montée constante du diapason a des causes très diverses qui ont été souvent étudiées ; Ies unes sont d'ordre physique : accord des cordes par quintes, sollicitant une montée des intervalles, la quinte naturelle étant légèrement plus haute que la quinte tempérée ; échauffement en cours d'exécution des instruments à vent, qui produit de façon insensible mais constante une montée générale par suite de l'échauffement de la colonne d'air. Causes psychologiques surtout : les solistes désirent être accordés très légèrement au-dessus de l'accompagnateur, ce qui leur donne une impression de brillance fort agréable, mais déchaîne inconsciemment un processus de chaîne sans fin, I'orchestre désirant, inconsciemment Iui-même, rattraper le soliste, etc. La construction des instruments s'inspirant naturellement des normes en usage, une baisse du diapason semble éminemment souhaitable mais très difficile à réaliser pour le répertoire courant, aussi bien en raison de la facture des instruments existants que des résistances psychologiques qu'elle ne peut manquer d'entraîner. Ce problème est particulièrement grave en ce qui concerne le théâtre lyrique.

La situation est différente pour les ensembles instrumentaux dits baroques qui se sont multipliés depuis les années cinquante. Devant les difficultés engendrées par un diapason trop haut pour les instruments anciens ou leurs copies, les musiciens de ces ensembles ont pris I'habitude de s'accorder autour de 415, soit un demi-ton environ au-dessous du diapason usuel. Le seul tort de ce diapason

très bas est d'être présenté comme « *le* diapason ancien » à valeur historique, appellation que rien, on l'a vu, ne peut justifier. Ce malentendu n'affecte cependant pas l'intérêt de l'entreprise, encore discutée, mais jugée positive par le plus grand nombre.

On rappelle que, pour le *la* théorique officiel actuel de 440, le *la* bémol tempéré se situe à 410 et le *si* bémol à 461.

Jacques CHAILLEY

Bibliographie

J. CHAILLEY, *La Musique et le Signe*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967, rééd. Éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1985
J. ELLIS, « History of the Musical Pitch », in *Journ. Soc. Arts* t. XXVIII, 1880
H. HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Brunswick, 1863
Il Machiavello, n° spéc., Milan, 9 avr. 1988
É. LEIPP & M. CASTELLENGO, « Du diapason et de sa relativité », in *Rev. musicale*, n° 294, 1977
É. LEIPP & M. MAURIN, « La Cloche-diapason du Conservatoire national de musique de Paris », in *Bull. Groupe d'acoustique musicale*, n° 88, univ. Paris-VI, 1976
G. PASQUALINI, *La Questione del diapasone*, Rome, 1952 ; *Referendum per l'unificazione del diapasone*, Paris, 1953
Revenons au diapason de Verdi, Institut Schiller, Paris, 1988
G. ZWANG, « L'Oreille absolue et le diapason dit baroque », in *Rev. musicale*, n^{os} 368-369, 1984.

DISCO

Musique de danse insouciante, le disco marque l'entrée de la musique populaire dans l'ère du producteur omniprésent. À partir de la fin des années 1970, les tubes au battement répétitif se multiplient.

Au tournant des années 1980, des musiciens-producteurs européens recyclent la soul music tout en s'inspirant de l'esthétique minimaliste des musiques électroniques émergentes (celle du groupe allemand Kraftwerk, par exemple). Ainsi, l'Italien Giorgio Moroder – futur mentor des groupes américains Sparks et Blondie et compositeur, notamment, de la bande originale du film *Midnight Express*, d'Alan Parker (1978) – ou le Français Jean-Marc Cerrone, surnommé le « bûcheron » de Vitry-sur-Seine. Ils ont l'idée d'exagérer certains traits de la musique noire afin de reconquérir le public des pistes de danse : mélismes des voix féminines, grosse caisse marquant tous les temps, patterns* de basse répétés ad libitum, orchestrations de cordes empruntées à Barry White ou à Isaac Hayes et autres gimmicks* obsédants. Face au rock qui s'égare dans le cérébral et la virtuosité (avec le rock progressif) ou dans la rupture sociale (avec le punk), cette musique festive et narcissique franchit l'Atlantique pour séduire la communauté gay.

Le producteur possède désormais tous les moyens techniques nécessaires pour fabriquer sa musique fonctionnelle. L'enregistrement multipiste lui permet en effet d'opérer une séparation parfaite des instruments et un contrôle total du son et de l'orchestration. Cette utilisation « clinique » du studio

d'enregistrement comme instrument de musique à part entière, conjuguée avec le développement des synthétiseurs et des premières boîtes à rythmes, donne le tube de Donna Summer *Love to Love you Baby* (1975) Du côté du funk, le groupe américain Chic transcende le genre grâce au groove* implacable des guitares rythmiques de Niles Rogers (*Le Freak*, de l'album *C'est chic*, 1978), qui influenceront toute une génération de guitaristes funky*. Les tubes se succèdent pour des artistes comme Sylvester, Village People ou Boney M, alors que Kool & The Gang, Earth, Wind & Fire ou même le jazzman George Duke s'adaptent au genre et touchent ainsi le grand public. Le film *Saturday Night Fever* (1977) contribue à diffuser une esthétique où le look est primordial. À l'instar des Bee Gees, qui composent et interprêtent les chansons de ce film, un certain nombre d'artistes se recyclent, profitant de la vague naissante.

Finalement, à partir des années 1980, le disco finit par influencer la new wave (avec le groupe britannique New Order, par exemple). Elle est toujours présente dans la house et est abondamment samplée* par le rap.

Eugène LLEDO

DISCONTINUITÉ

On trouve le concept de discontinuité musicale en action au sein de la polyphonie prétonale (chacune des lignes de la polyphonie étant pensée pour elle-même, en dehors de la « verticalité » de leurs rencontres). Cependant, cette discontinuité ne resurgira véritablement qu'avec la naissance de la musique sérielle, si l'on excepte Charles Ives, qui, avant Arnold Schönberg, utilise des grilles sérielles, et qui, grâce au principe d'hétérogénéité guidant sa pensée musicale, aboutit à l'exaltation du principe de discontinuité avant même la naissance de la musique sérielle.

Cette dernière, fondée, au début du xx^{e} siècle, sur l'abolition des références tonales, s'appuie sur l'invention de la *série*, qui n'est autre qu'une ordonnance des douze sons de la gamme chromatique tempérée dans une succession, définie au départ, et qui ne variera plus tout au long du morceau. Ce principe permet d'éviter toute polarisation et tout effet de hiérarchisation pervers grâce à la règle selon laquelle aucun son ne peut réapparaître avant l'énoncé intégral des onze autres, que cet énoncé soit pratiqué horizontalement, verticalement, ou les deux à la fois.

À l'apparition de la technique sérielle s'ajoutera la technique de la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleurs de timbres), inventée par Schönberg et développée par Anton von Webern.

Même si la musique sérielle tente assurément de réintégrer la continuité par son emploi du développement continu, fondé sur la technique de la variation, l'essence même du processus sériel, ainsi

que la polyphonie – réelle – qu'il instaure, reste bel et bien la remise en valeur de la notion de discontinuité. Le postsérialisme portera cette notion à l'incandescence en investissant, sériellement, tous les paramètres du son.

Cependant, l'impossibilité, à l'audition d'une œuvre intégralement sérialisée, de discerner la fonction d'un intervalle – un même son pouvant revenir dans l'œuvre avec, à chaque fois, une fonction sérielle différente, soit harmonique soit mélodique – entraînera Iannis Xenakis à réfléchir sur le phénomène dit des surfaces sonores indifférenciées (concept de la globalité, de l'uniformisation auditive du champ sonore) auquel aboutit l'extrême pointillisme sériel par la surdétermination de son matériau.

Xenakis décidera d'organiser ce résultat auditif « global » en le pensant *comme tel* en dehors du concept sériel, en se servant des mathématiques et en particulier des lois statistiques. Cette approche stochastique (dont la première œuvre sera *Pithoprakta*, en 1956) envisage le temps musical de façon discontinue, comme un élément parmi d'autres, comme une sorte de faisceau lumineux qui balayerait une structure puis une autre, et ainsi de suite. Le temps n'est donc pas considéré par Xenakis comme un ensemble de durées et de tempi mais est bel et bien réduit en données élémentaires et globales. Autrement dit, il s'affirme comme discontinu.

Mais l'emploi de la notion de discontinuité – si elle n'est pas exclusive au sein de la tour de Babel constituée par la diversité des recherches musicales du xx^{e} siècle – détient cependant la particularité d'être un élément commun à des musiques esthétiquement et techniquement aussi différentes que celles de Berndt Alois Zimmermann, Bruno Maderna, Luciano Berio, Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Helmut Lachenmann, Ivar Frounberg,

Elliott Carter, George Crumb, André Boucourechliev, Sylvano Bussoti, José Luis Campana, Éric Tanguy, Mauricio Kagel...

Alain FÉRON

DIXIELAND

Style de jazz traditionnel, à la croisée des influences des fanfares et du blues, souvent attribué aux pionniers de La Nouvelle-Orléans, le dixieland est parfois distingué du style New Orleans proprement dit pour ne faire alors référence qu'aux styles affinés durant les années 1920 par les musiciens de Chicago. Le terme est également associé au style renouant avec le jazz traditionnel dans les années 1940.

La Nouvelle-Orléans ne fut pas la seule ville où fleurit le jazz à l'orée du XX^e^ siècle, mais elle fut le cœur de cette effervescence musicale et vit apparaître les premiers grands jazzmen. Il est très probable que la musique qui allait devenir ce qu'on appelle le style dixieland ou Nouvelle-Orléans était jouée à l'origine aussi bien par des musiciens noirs que par des musiciens blancs.

À la fin du XIX^e^ siècle, la Nouvelle-Orléans était virtuellement coupée en deux quartiers, selon l'origine ethnique. Cette ségrégation de fait fut mise en exergue en 1897 par la création de Storyville, secteur réservé à la prostitution et au jeu, divisé en un quartier noir et un quartier blanc. Rares étaient les bordels, cabarets ou maisons de jeux de Storyville qui n'employaient pas de musiciens. La culture urbaine unique de la ville constituait un terreau propice à l'émergence d'un nouveau style musical.

Les musiciens noirs et blancs de la Nouvelle-Orléans partageaient, semble-t-il, de nombreuses influences communes, même si les Blancs se tournaient davantage vers le ragtime et les musiques d'Europe, tandis que les Noirs y incorporaient leur

héritage africain. Cette distinction était parfaitement incarnée par les deux musiciens les plus emblématiques de l'époque : « Papa » Jack Laine (George Vital, 1873-1966) et Buddy Bolden (1877-1931). Laine était un batteur qui se produisait à la Nouvelle-Orléans depuis 1891, et auquel on attribue souvent la paternité du jazz blanc. Dès 1910, son groupe, spécialisé à l'origine dans les marches militaires, ne jouait pratiquement plus que du ragtime. Nick La Rocca, l'un de ses nombreux musiciens, s'inspira du son et exploita la plus grande partie du répertoire de l'ensemble de Laine lorsqu'il créa en 1916 son propre groupe, *The Original Dixieland Jazz Band* (O.D.J.B.). Ce groupe influent empruntait à la tradition des fanfares l'emploi d'une section mélodique de cuivres fondée sur la trompette (ou le cornet), la clarinette et le trombone. En 1917, l'O.D.J.B. enregistra *Livery Stable Blues*, premier 78-tours de l'histoire du jazz. Cet enregistrement et les suivants, dont *Tiger Rag*, *Dixie Jazz Band One Step* et *At the Jazz Band Ball*, sont représentatifs du jazz joué par les musiciens blancs, techniquement irréprochables mais beaucoup moins créatifs que les Noirs.

L'approche de la musique noire était incarnée par Buddy Bolden, premier grand cornettiste de jazz. Son style vigoureux fut marqué par le blues dès les années 1890, avec des inflexions à « faire pleurer les notes » et un jeu dans le registre émotionnel. On lui attribue également l'origine de l'improvisation collective et de la vocation du jeune Louis Armstrong. Comme pour nombre de jazzmen légendaires des débuts, il n'existe pas d'enregistrement de Bolden, mais on peut entendre des bribes de son style dans la musique de pionniers tels que Bunk Johnson ou Sidney Bechet.

À la fermeture de Storyville, en 1917, nombre de musiciens de La Nouvelle-Orléans émigrèrent vers d'autres villes, principalement Chicago, qui devint la nouvelle capitale du jazz. Le style dixieland

s'y épanouit et atteignit le sommet de sa popularité. Chacune des deux villes développa un courant qui lui était propre. La musique de La Nouvelle-Orléans continua d'être fortement influencée par les marches et les fanfares portées par un rythme quaternaire accentuant les temps forts ainsi que par un jeu collectif, tandis que le style de Chicago, tirant davantage ses influences du blues, soulignait les temps faibles de chaque mesure par des syncopes, et vit l'apparition des solos.

King Oliver (1885-1938), cornettiste renommé de La Nouvelle-Orléans arrivé à Chicago en 1918, et son *Creole Jazz Band*, dont le second cornettiste était un certain Louis Armstrong, gravèrent dans la cire en 1923 les premiers enregistrements de jazz noir. Cette formation illustrait parfaitement le style fondé sur l'improvisation collective du jazz traditionnel, où chaque musicien était libre d'enrichir la mélodie. Leurs duos de cornet sont particulièrement efficaces, comme en témoigne leur enregistrement de *Dippermouth Blues*. En l'espace de quelques années, Louis Armstrong devint le premier grand soliste de jazz et influença de nombreux musiciens blancs de Chicago. Les jazzmen blancs de l'école de Chicago – Jimmy McPartland, Bud Freeman, Frank Teschemacher et Bix Beiderbecke – devinrent les chefs de file de l'improvisation solo, caractéristique qui établissait la distinction entre le jazz de Chicago et celui de La Nouvelle-Orléans.

Dans les années 1930, les grands orchestres firent de l'ombre au dixieland, mais le jazz ancien fit un retour en force au début des années 1940. On cite souvent les séances d'enregistrement à Chicago de formations dixieland emmenées par Bunk Johnson à partir de 1942 comme étant à l'origine de ce renouveau du jazz traditionnel. Ce furent surtout les vieux musiciens noirs, comme Johnson, le tromboniste Kid Ory ou le clarinettiste George Lewis,

qui participèrent à ce retour aux sources, les jeunes musiciens ne souhaitant pas s'associer au passé.

Dans les années suivantes, ce retour aux traditions du jazz né dans les années 1940 – notamment joué par Wilbur De Paris, Turk Murphy, Lu Watters, Art Hodes ou Chris Barber – fit figure de valeur sûre. Le style dixieland continua de faire partie intégrante de la vie musicale de La Nouvelle-Orléans. La tradition en sera perpétuée à travers des musiciens néo-orléanais populaires, comme le clarinettiste Pete Fountain ou le trompettiste Al Hirt.

E.U.

DOMAINE MUSICAL

Introduction

Le Domaine musical fut une des grandes aventures musicales du xx^{e} siècle : cette bouillonnante association naît en 1954 de la volonté de Jean-Louis Barrault et de Pierre Boulez. Il est alors indispensable d'offrir aux jeunes compositeurs un cadre où ils puissent s'exprimer et nouer un contact avec un public qui ignore pratiquement tout des bouleversements que connaît la musique, les organisations de concerts établies, déroutées par les théories nouvelles, n'inscrivant pas ces compositeurs à leurs programmes. Le Domaine musical fera entendre en dix-neuf ans, de 1954 à 1973, plus de 450 œuvres d'une centaine de compositeurs différents.

• La création des concerts dn Petit Marigny

Relier l'action musicale à l'action culturelle afin de ne pas confiner la musique dans un ghetto, tel est le défi que veut relever, dans une France meurtrie par la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle génération de compositeurs nés autour de 1925. L'un d'entre eux manifeste une volonté affirmée de faire connaître la musique de son temps à un public qui ignore alors pratiquement tout de Schönberg, Berg et Webern ; il s'agit du jeune Pierre Boulez, né en 1925.

Selon Boulez, « le tout premier projet de faire des concerts [de musique contemporaine] remonte à la période où Roger Désormière était encore alerte, en 1952. On trouvait que la vie musicale était

vraiment très moche et anodine. Puis Roger Désormière a été paralysé et il n'y avait donc plus moyen de faire quoi que ce soit avec lui ». C'est en 1953, lors d'une rencontre entre Boulez et le chef d'orchestre Hermann Scherchen, qui accepte d'apporter sa contribution, qu'est mise sur pied l'organisation de ces concerts. Mais il faut trouver un lieu et l'argent. Boulez, qui est depuis 1946 directeur de la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault, reçoit l'appui de Jean-Louis Barrault, qui lui confie le soin d'organiser une première saison de quatre concerts. Ils sollicitent Simone Volterra, directrice du théâtre Marigny, qui accepte de mettre à leur disposition le petit théâtre annexe, le Petit Marigny, en cours de construction.

C'est dans cette salle de 280 places, inconfortable – les bancs sont en bois et sans dossier –, qu'a lieu, le 13 janvier 1954, sous la direction de Scherchen, le premier concert, très représentatif d'une nouvelle manière de penser la musique : à son programme figurent une œuvre de référence – *L'Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach –, deux « classiques du xx^{e} siècle » – *Renard* d'Igor Stravinski et le *Konzert* opus 24 d'Anton von Webern – et deux premières auditions en France, *Polifonica-Monodica-Ritmica* de Luigi Nono et *Kontra-Punkte* de Karlheinz Stockhausen. Boulez a confié la mise en scène de *Renard* et son rôle mimé à Jean-Louis Barrault, bénéficiant ainsi du parrainage d'un artiste déjà reconnu par le public. Dans la salle se pressent de nombreuses personnalités du monde intellectuel et artistique, parmi lesquelles Marie-Laure de Noailles, les Polignac et Jean Cocteau.

Pour l'ensemble de la programmation, Boulez a clairement affirmé sa conception : « Nous voulons établir trois plans dans notre action.

1) Un plan de référence, c'est-à-dire que seront données des œuvres qui ont nne référence plus particulièrement actuelle, soit dans leur vocation, soit dans leur conception. Ainsi des motets isorythmiques de Machaut, de Dufay, du chromatisme de Gesualdo, ou de l'inspiration formelle de *L'Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach.

2) Un plan de connaissance. Par là, nous entendons des œuvres contemporaines, encore mal connues, bien qu'elles puissent être considérées comme jouant un rôle primordial dans l'évolution de la musique (Stravinski, Bartók, Varèse, Debussy).

3) Un plan de recherche, nous n'osons dire de découverte. Dans une perspective historique maintenant mise à jour on ne peut plus clairement, prendront place des œuvres récentes de compositeurs dont au moins l'honnêteté sinon les dons manifestes et le métier sûrement acquis, garantira l'indispensable création. »

• La naissance du Domaine musical

En dépit du franc succès de la première saison – le 10 avril 1954, au quatrième concert, les *Cinq Pièces pour orchestre* opus 10 de Webern, dont c'est la première audition en France, connaissent un succès tel qu'elles doivent être bissées –, Barrault et Simone Volterra font part à Boulez de l'impossibilité de continuer par manque de moyens. Boulez demande une subvention à la direction générale des beaux-arts, mais le projet est considéré comme trop avant-gardiste et la subvention est refusée. C'est alors que l'écrivain Pierre Souvtchinsky, ami de Boulez, apprend que Suzanne Tézenas, qui a une grande expérience de la recherche de mécénat dans le domaine de la peinture et de la littérature ainsi que de nombreuses connaissances dans les milieux de la haute bourgeoisie d'affaires, de

l'aristocratie et de l'intelligentsia parisienne, s'intéresse à ce projet. Afin de pouvoir recueillir des fonds privés, il faut créer une association selon la loi de 1901. Suzanne Tézenas dépose les statuts de cette association en 1954 et en prend la présidence. Souvtchinsky suggère le nom d'Association des concerts du domaine musical, tiré d'un de ses ouvrages, publié en 1953 au P.U.F. sous le titre *Musique russe*, et dont le titre original, refusé par l'éditeur, était *Domaine de la musique russe*. La Compagnie Renaud-Barrault et Simone Volterra acceptent de prêter à nouveau le Petit Marigny et une campagne d'abonnements est lancée sur la base d'un programme de six concerts. Le premier, prévu le 12 février 1955 est, par manque de moyens, repoussé au 4 mai. Si le public ne souscrit pas massivement aux abonnements, il se presse néanmoins aux concerts ; pour le concert du 6 mars 1956, deux cents à trois cents personnes ne purent trouver de place. Malgré cela, l'association, qui ne reçut que peu de subventions de l'État (20 000 francs en 1966, 120 000 francs en 1970, 190 000 francs en 1973), sera pratiquement toujours déficitaire durant ses dix-neuf années d'existence.

La nécessité d'nne salle plus grande va pousser le Domaine musical à s'installer en 1957 à la salle Gaveau puis en 1959 à l'Odéon-Théâtre de France, qu'il devra quitter en 1968, les événements politiques l'amenant alors à s'établir au Théâtre de la Ville jusqu'en 1973.

• La politique du Domaine musical sous la direction de Boulez

À propos du Domaine musical et de son directeur Boulez, on a souvent parlé de « politique d'épuration ». Dans une lettre à Suzanne Tézenas datée du 16 mars 1967, il écrit : « La première chose à faire serait de liquider tous les Auric, Le Roux et autre

Bruck ; qui aura le courage de les remplacer par des administrateurs énergiques et compétents ? » Ces déclarations intempestives pourraient donner raison à ses détracteurs. Mais ne faut-il pas aussi y lire la volonté clairement affirmée d'un homme libre qui opère de véritables choix et qui impose ses orientations esthétiques ?

Si, au long des saisons, Boulez affirma la nécessité de donner au plus grand nombre de jeunes compositeurs la possibilité de faire connaître leurs œuvres, il opéra néanmoins une sélection drastique, se montrant d'une extrême sévérité pour toute forme de laxisme intellectuel et vitupérant régulièrement contre « le libertinage envers la matière musicale » (*Penser la musique aujourd'hui*). Il s'expliquera très clairement et justifiera toutes ses orientations, tous ses choix dans les programmes du Domaine musical.

Qui était admis, qui était rejeté ? Étaient exclus d'office les compositeurs qui n'étaient pas passés par le sérialisme intégral ou généralisé. Étaient également évincés ceux qui éprouvaient le moindre attachement à une quelconque survivance du système tonal. Étaient rejetés également tous les compositeurs qui utilisaient des accords classés ; parmi eux, Chostakovitch et de nombreux compositeurs américains, à l'exception d'Earle Brown ; Boulez fit une exception pour Igor Stravinski, dont il accepta *Agon*, une pièce qui présentait une matière musicale classique avec néanmoins des incursions dans le sérialisme. C'est pour toutes ces raisons que des compositeurs comme Maurice Ohana ou Henri Dutilleux n'ont jamais été joués au Domaine musical. Pour ces mêmes raisons, il lui est arrivé d'accepter certaines œuvres d'un compositeur et d'en refuser d'autres. Ainsi, la période antérieure à *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen (1950), la période américaine de Schönberg (postérieure à 1933) ou les pièces contenant des thèmes issus de chants folkloriques chez Bartók seront ignorées.

Pendant les quatorze années de direction du Domaine musical par Boulez, un très petit nombre de compositeurs furent fréquemment joués : Stockhausen, Boulez, Pousseur, Berio, Kagel et Boucourechliev ; d'autres furent présentés de temps en temps, parmi lesquels Maderna, Nono, Zimmermann, Xenakis, Michel Philippot ; un assez grand nombre de compositeurs furent joués occasionnellement : Michel Fano, Betsy Jolas, John Cage, György Ligeti, Michael Gielen, Sylvano Bussotti. Cette politique visait à faire en sorte que le public s'attache à un petit nombre de compositeurs que Boulez jugeait importants.

L'expression « forger l'histoire de son temps » qu'il répète sans cesse explique la radicalité de sa démarche, souvent décriée, mais il ne faut pas oublier que Boulez n'était pas un directeur comme les autres : il était un directeur-compositeur (et chef d'orchestre), qui, du fait de cette double casquette, ne pouvait dissocier sa fonction à la tête du Domaine musical de ses orientations esthétiques de compositeur. Mais il n'est pas étonnant que le quasi-monopole exercé par le Domaine musical sur la diffusion de la musique contemporaine ait suscité la colère et l'amertume d'autres compositeurs, qui avaient besoin d'uue structure pour présenter leur production. Cependant, le Domaine n'étant pas un organisme public financé par l'État et dirigé par un administrateur dont le rôle aurait été de favoriser la diversité et de faire preuve d'une certaine neutralité à l'égard des différents courauts esthétiques, mais l'initiative d'un seul homme, Boulez, il est logique qu'à travers sa programmation apparaissent des préoccupations artistiques extrêmement personnelles.

Les deux dernières saisons du Domaine musical sous la direction de Boulez seront difficiles : accaparé par sa carrière de chef d'orchestre, celui-ci n'assura que quatre concerts sur onze ; ses

absences donnèrent une sensation de relâchement et les critiques les plus virulentes vinrent de sou propre camp. Pour toutes ces raisons, il démissionna en 1967 et la direction fut confiée au compositeur Gilbert Amy.

• Boulez, inventeur de la musique contemporaine

Gilbert Amy ne poursuivit pas l'œuvre de son créateur. Il ouvrit en effet les portes du Domaine à un très grand nombre de compositeurs aux tendances stylistiques les plus variées. Le public découvrit ainsi John Cage, les compositeurs répétitifs américains, les compositeurs de musique électroacoustique. Il laissa également une grande place à l'improvisation, à la participation scénique des musiciens, à l'élargissement du champ sonore... Ces audaces ne furent guère appréciées. Il manquait également l'aura de Boulez. Le Domaine musical cessa d'exister en 1973. « Rien ne pousse à l'ombre des grands hommes », a dit Brancusi. Le Domaine musical se confondait avec la personne de Boulez. Et l'on peut penser que Gilbert Amy a commis l'erreur d'abandonner la politique menée par Boulez sans trouver véritablement de nouvelles orientations.

Le Domaine musical laissa la place à un autre projet de grande ambition : l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (I.R.C.A.M.) et la création d'un orchestre, l'Ensemble InterContemporain, dédié exclusivement à la musique du xx^{e} siècle. La nomination, connue dès 1972, de Boulez à la tête de ce projet n'incita probablement pas Amy à pérenniser le Domaine musical. Inauguré en 1974, l'I.R.C.A.M. n'a pas failli à sa mission : diffuser et faire connaître les créateurs de notre temps.

Le Domaine musical et l'I.R.C.A.M. se confondent avec la persoune de Boulez, qui ne s'est jamais accommodé du confort de l'habitude. Ce chercheur de compositeurs à aimer, dont on peut dire qu'il a inventé la musique contemporaine en France, a réussi une chose que personne n'avait entreprise et pour laquelle il suscita jalousie, envie et haines tenaces : entreprendre le pari fou de faire aimer au public ce qu'il n'avait jamais entendu.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

J. AGUILA, *Le Domaine musical, Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Fayard, Paris, 1992

L. BAYLE, « Imagination ou bureaucratie : entretien avec Pierre Boulez », in *InHarmoniques*, n° 6, pp. 30-35, 1990

P. BOULEZ dir., *Domaine musical. Bulletin international de musique contemporaine*, n° 1, 1er semestre 1954, Grasset, Paris

P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui. Le nouvel espace sonore*, Gonthier-Denoël, Genève, Paris, 1963, rééd. Gallimard, Paris, 1987 ; *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par P. Thévenin, Seuil, Paris, 1966 ; *Par volonté et par hasard : entretiens avec Célestin Deliège, ibid.*, 1975 ; *Points de repère*, textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez, *ibid.*, 1981, nouvelle édition *Imaginer-Points de repère I*, textes réunis par J.-J. Nattiez et S. Galaise, Seuil-Bourgois, Paris, 1995

F. PORCILE, *Les Conflits de la musique française (1940-1965)*, Fayard, Paris, 2001.

DOO-WOP

Style musical vocal hérité des negro spirituals, variante du rhythm and blues et du rock and roll populaire dans les années 1950 et 1960, le doo-wop est généralement interprété par de petits ensembles vocaux comportant un soliste ténor qui chante la mélodie tandis que trois ou quatre autres chanteurs produisent des harmonies en arrière-plan. Le terme doo-wop est une onomatopée évoquant les sons émis par le groupe pour soutenir le soliste.

Le doo-wop plonge ses racines dans les enregistrements des Mills Brothers et des Ink Spots, précurseurs du genre dans les années 1930 et 1940. Les premiers créent un courant à part entière en utilisant la voix pour imiter le son des instruments à cordes ou à vent. Les seconds établissent la prédominance du ténor et de la basse dans les groupes vocaux de musique populaire. Leur influence est perceptible sur les premiers enregistrements de rhythm and blues des Ravens dans les années 1940, se poursuit dans les années 1950, et perdure jusqu'aux années 1970. Cette impulsion trouve son expression la plus emblématique dans la reprise des tubes des Ink Spots : *My Prayer* par les Platters en 1956 et *If I Didn't Care* par les Moments en 1970. Le groupe vedette masculin de la Motown des années 1960 et 1970, les Temptations, possède une couleur vocale empruntée à ce style doo-wop classique. Eddie Kendricks, David Ruffin et Melvin Franklin, solistes et basse des Temptations, s'inspirent en effet largement du ténor (Bill Kenny) et de la basse (Hoppy Jones) des Ink Spots. Il existe également une école de doo-wop féminin, représentée par les Chantels, les Shirelles ainsi que Patti LaBelle et les Bluebelles.

La popularité du doo-wop parmi les adolescents noirs des ghettos des centres-villes de l'Amérique des années 1950, à New York, Chicago ou Baltimore, est due en grande partie au fait que cette musique se joue a cappella. Les instruments de musique leur étant bien souvent inaccessibles, les formations vocales restent leur meilleure façon de se produire. Les groupes de doo-wop répètent leurs chansons dans les halls et les toilettes des lycées ou sous les ponts, dont l'acoustique fait résonner leurs harmonies. Une fois au point, ils se produisent dans les boutiques des coiffeurs, au coin des rues, dans les *community centers* (équivalent des M.J.C.) ou dans les halls du fameux Brill Building à Broadway. De nombreux enregistrements de doo-wop possèdent une telle richesse harmonique vocale que celle-ci éclipse bien souvent l'accompagnement instrumental, minimaliste, dont ils disposent. C'est d'ailleurs cette intensité et cette simplicité qui séduisent une grande partie de leur public. En outre, ces enregistrements, qui réclament peu de moyens techniques, sont faciles à produire et constituent un investissement peu coûteux, idéal pour les petites maisons de disques. L'absence d'instruments à cordes et à vent permettant des arrangements offre souvent aux premiers enregistrements du début des années 1950 un son épuré presque envoûtant. *What Are You Doing New Years Eve ?* (1949) et *Crying in the Chapel* (1953) des Orioles, *A Sunday Kind of Love* (1953) des Harptones ou encore *Earth Angel* (1954) des Penguins illustrent parfaitement cet effet.

Un des revers de la simplicité artistique de ces disques de doo-wop est qu'il n'est guère ardu pour les grands labels de produire une reprise à valeur ajoutée (en y adjoignant souvent les sections à cordes et à vent absents de la version origiuale) avec un autre groupe vocal. Resituée dans le contexte de la ségrégation raciale de l'Amérique des années 1950, cette pratique consiste généralement à

produire des reprises, interprétées par des Blancs, de morceaux enregistrés à l'origine par des Noirs, afin de toucher un plus large public. Parmi les innombrables disques de doo-wop ayant connu ce sort, citons *Sh-Boom* des Chords (repris par les Crew-Cuts en 1954) et *Sincerely* des Moonglows (repris par les McGuire Sisters en 1955). Un certain nombre d'ensembles vocaux blancs adoptent eux-mêmes le style doo-wop – principalement des groupes italo-américains qui partagent le même environnement urbain que les Afro-Américains initiateurs du genre. Comme le phénomène des reprises, l'avènement de groupes pour adolescents « bien comme il faut » qui font les délices de l'émission de télévision *American Bandstand* où des jeunes viennent danser sur les musiques à la mode, ou encore la popularité de la soul blanche, la version blanche du doo-wop, n'est qu'un exemple de plus illustrant la manière dont la musique noire a été récupérée par l'industrie du disque des Blancs. Les groupes les plus représentatifs de ce doo-wop blanc sont les Elegants (*Little Star*, 1958), Dion and the Belmonts (*I Wonder Why*, 1958) et les Four Seasons (*Sherry*, 1962). En définitive, la force musicale du doo-wop réside dans le fait qu'il a su se frayer un chemin depuis les formations vocales des origines, en passant par la soul Motown des années 1960, la soul funky de Philadelphie des années 1970, jusqu'à la musique dite urbaine née dans les années 1990 (hip-hop et R&B).

Frederick Dennis GREENE

E.U.

DUKE AND PEACOCK RECORDS

Une décennie avant l'ascension de Motown, le label discographique afro-américain Duke and Peacock Records, né à Houston, est déjà une entreprise florissante. Don D. Robey, propriétaire de boîte de nuit soupçonné d'accointances avec la pègre, fonde Peacock Records en 1949 ; il va gérer sa firme d'une poigne de fer. En 1952, Don Robey s'associe à James Mattis, qui a créé Duke Records à Memphis quelques mois plus tôt. Un an plus tard, Don Robey rachète la totalité de Duke Records et centralise à Houston les activités du nouveau label, Duke and Peacock Records. Le label se concentre sur le gospel – avec notamment les groupes The Mighty Clouds Of Joy, The Five Blind Boys Of Mississippi, The Sensational Nightingales, The Pilgrim Jubilee Singers, The Loving Sisters – et le blues mâtiné de gospel, avec en particulier Bobby « Blue » Bland et Junior Parker, sur des arrangements de Joe Scott et Bill Harvey, respectivement. En 1952, la chanteuse et harmoniciste de blues Willie Mae (« Big Mama ») Thornton enregistre la première version de *Hound Dog*, chanson qui sera reprise en 1956 par Elvis Presley, qui allait en faire un classique du rock and roll. Le 25 décembre 1954, le chanteur de ballades du label Duke, Johnny Ace, premier « martyr » de la jeune génération, se tue accidentellement à vingt-cinq ans – peut-être en jouant à la roulette russe –, après un concert. Sa ballade *Pledging my Love* deviendra l'un des blues les plus repris.

Charlie GILLETT

E.U.

DULCIANE

Jeu d'orgue à bouche, à tuyau ouvert, de la famille des gambes (taille étroite), ordinairement de 16 ou 8 pieds. Sa sonorité douce invite à mettre le jeu au récit expressif de l'orgue romantique. Il ne faut pas confondre dulciane avec dulciana, dolcian, dulcian, dolzian ou douçaine : jeu d'orgue à anche, de type régale, de 16, 8 ou 4 pieds, imitant l'instrument en bois, à anche double et perce conique, ancêtre du basson (xv^{e}-xvi^{e} s.).

Pierre-Paul LACAS

ÉCLISSE

Terme de lutherie qui désigne une partie de la caisse de résonance des instruments à cordes ; l'éclisse est formée de planchettes reliant le fond (table inférieure) à la table supérieure. Les éclisses sont ordinairement en érable de 2 millimètres d'épaisseur ; elles s'appuient sur des blocs de bois appelés tasseaux.

Pierre-Paul LACAS

ÉLECTRONIQUE VIVANTE
MUSIQUE

Appartenant au vaste univers des musiques électroacoustiques, la musique électronique vivante (*live electronic music* ou, plus brièvement, *live electronics*) n'est pas élaborée par avance en studio mais exécutée – avec un degré variable d'improvisation – en direct (c'est-à-dire *live*) par un ou plusieurs interprètes lors d'un concert. Faisant appel à la fois à des sources sonores instrumentales « classiques » et à des sons électroniques, elle use de moyens de modulation électroacoustiques chargés de transformer les sons. Elle se distingue des musiques enregistrées sur bande magnétique, figées, et de la « musique mixte », qui associe des interprètes instrumentaux et/ou vocaux à des sons enregistrés sur bande, comme dans *Musica su due dimensioni I*, pour flûte, cymbales et bande, de Bruno Maderna (1952), l'opéra « concret » *Orphée 53* de Pierre Henry et Pierre Schaeffer (1953) ou encore *La fabbrica illuminata* de Luigi Nono, pour voix de femme et bande à quatre pistes (1964).

On considère généralement que c'est la pièce de John Cage *Imaginary Landscape n^{o} 1*, pour deux tourne-disques à vitesse variable, piano assourdi et cymbales, composée et créée en 1939, qui constitue l'acte de naissance de la musique électronique vivante : l'« interprète » faisait varier la vitesse de rotation de deux disques sur lesquels étaient gravés des sons sinusoïdaux. La musique électronique vivante a connu un développement considérable dans les années 1960 aux États-Unis, avec notamment le collectif Sonic Arts Union, fondé en 1966 par Gordon Mumma,

Alvin Lucier, David Behrman et Robert Ashley, et qui se produira jusqu'en 1976. On mentionnera également, en Italie à la même époque, le groupe de jazz Musica Elettronica Viva, également fondé en 1966, à Rome, par l'Américain Richard TeiteIbaum, et auquel appartiendra notamment le saxophone ténor Steve Lacy. Des compositeurs de musique électronique vont alors tenter d'abolir les contingences du travail en studio en alliant la liberté que leur donnait la technologie (effet Larsen, bruits parasites, modulateurs en anneau...) à celle dont les interprètes disposaient dans l'improvisation.

À ses débuts, la musique électronique vivante reposait sur une technologie relativement fruste, Ie plus souvent réduite à Ia mise en place de micros-contact sur les instruments (microphones chargés d'en amplifier les sons parasites), à des filtres électroniques, à des modulateurs en anneau, à des dispositifs d'écho... Les résultats sonores étaient, dans la plupart des cas, difficilement prévisibles, sinon d'une manière globale ou partiellement aléatoire. L'apparition des microprocesseurs, dans les années 1970, puis le développement rapide des micro-ordinateurs dans les années 1980 vont révolutionner la musique électronique vivante, en permettant un traitement en temps réel du signal sonore (et non plus en temps différé), ce qui rend immédiatement perceptible Ie résultat de toute manipulation. L'ordinateur deviendra véritablement un « interprète » au milieu des années 1980.

On parle souvent de « musique interactive » (en lieu et place de musique électronique vivante) lorsque la transformation en temps réel du signal sonore est érigée en principe d'improvisation dans un processus compositionnel. Nous n'en citons ici que quatre exemples emblématiques : *Io, frammento dal Prometeo,* pour trois sopranos, petit chœur, flûte basse, clarinette contrebasse et électronique, sur

un texte de Massimo Cacciari, de Luigi Nono (1981), *Répons*, pour six solistes, ensemble de chambre, sons électroniques et électronique en direct, de Pierre Boulez (première version, 1981), *La Partition du ciel et de l'enfer*, pour flûte M.I.D.I., piano, piano M.I.D.I., orchestre et informatique en temps réel, de Philippe Manoury (1989), *Related Rocks*, pour deux pianos, deux percussionnistes et électronique en direct, de Magnus Lindberg (1997).

Alain FÉRON

ELEKTRA RECORDS

Fondé en 1950 par Jac Holzman, qui dirigeait à l'origine la firme discographique depuis sa chambre du St. John's College, à AnnapoIis, dans le MaryIand, EIektra Records devint I'un des plus prestigieux labels folk, avec Vanguard, Folkways et Prestige. Des albums enregistrés avec des moyens relativement limités par Jean Ritchie, Josh White et Theodore Bikel se vendront à de très nombreux exemplaires sans que soient dépensées des sommes colossales en marketing ni même sans qu'un titre particulier émerge, et cela même après que le label Elektra s'est établi au West 14th Street, non loin de Greenwich Village, à New York. Si les autres labels se contentent globalement d'aller dans le sens de la folk music traditionnelle, Elektra s'adapte à l'émergence du folk-rock et enregistre Judy Collins, Tom Rush ou encore Phil Ochs. À la fin des années 1960, la firme fusionne avec Warner et Atlantic pour former une des plus grandes sociétés de l'industrie du disque.

S'inspirant des reprises britanniques du répertoire folk d'Elektra (notamment de la version de *House of the Rising Sun* enregistrée en 1964 par The Animals, d'après la ré-interprétation qu'en avait déjà faite Josh White), le directeur artistique du label, Paul Rothchild, encourage la réaIisation de versions ampIifiées de morceaux folk et blues. Il rassemble le travail de divers artistes dans l'album concept *Blues Project* (1964) et recrute le Paul Butterfield Blues Band, orchestre originaire de Chicago qui compte en son sein un prodige de Ia guitare, Mike Bloomfield. Visionnaire, Rothchild découvre et produit par ailleurs The Doors, formation de Los AngeIes qui allait

devenir l'un des groupes les plus brillants et influents de la côte Ouest.

Charlie GILLETT

E.U.

EMPFINDSAMKEIT

L'*Empfindsamkeit* est un mouvement préclassique qui se développe essentiellement en Allemagne du Nord, en réaction au rationalisme de l'*Aufklärung* (les Lumières germaniques), de 1740 à 1760 environ. Cette « sensibilité » (ou « émotivité » ou « sentimentalité ») nouvelle que l'on s'ingénie désormais à cultiver indique qu'une page est bel et bien en train de se tourner : il est désormais concevable d'exprimer en musique ses sentiments, ses passions, un parfum de galanterie même ou une inclination touchante. Les « affections de l'âme », telles qu'on les nomme, ses mouvements, ses humeurs, ses états trouvent un terrain artistique privilégié.

À l'affranchissement de l'inspiration correspond du coup une libération de la forme, et l'on ne compte plus les fantaisies écrites pour tous les instruments (de l'allemand *phantasieren* : « s'abandonner à son imagination », « rêvasser », « battre la campagne par l'esprit » et, en musique, « improviser »), d'où les surprises harmoniques et rythmiques que l'on a souvent qualifiées d'étranges ou de bizarres. Les tonalités mineures, l'expressivité mélodique, le rôle des silences, les modulations étonnantes, les variations inattendues de rythme et de tempo, de dynamique et d'agogique, les lignes chaotiques, l'impression d'improvisation – mais l'impression seulement : les reprises des *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen* (*Six Sonates pour clavier avec reprises variées*, 1760) de Carl Philipp Emanuel Bach sont écrites par le compositeur et non laissées à la libre imagination de l'interprète –, la complexité rythmique, les passages en style

récitatif instrumental (fort prisé) ou à l'unisson, les harmonies et les chromatismes audacieux, les recherches de couleurs préparent, aussi, la prochaine étape, celle du *Sturm und Drang* préromantique. Les méandres de l'écriture contrapuntique tombent progressivement en désuétude. On leur préfère l'écriture homophone, et une orientation vers plus de symétrie et de rigueur classiques.

Le deuxième des quatre fils musiciens de Jean-Sébastien Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), le « Bach de Berlin et de Hambourg », est le principal représentant de ce mouvement. Si l'Empfindsamkeit incline à la musique instrumentale, c'est essentiellement par l'intermédiaire du clavier que le compositeur illustre le mieux ce courant (préférant d'ailleurs le clavier conducteur au continuo). Les sonates (dont un tiers sont en mineur) sont en trois mouvements vif-lent-vif ; la forme sonate à deux thèmes est mise au point et Carl est l'un des premiers à l'utiliser, après son frère Wilhelm Friedemann cependant ; la forme binaire à reprises est également appréciée. Ses six *Sonates prussiennes* (1740-1742) mêlent contrepoint et style galant. Ses six *Sonates wurtembergeoises* (1742-1744), dont la moitié sont en mineur, adoptent un style proche de la fantaisie. Les indications d'exécution des six sonates de la première partie du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (« Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier », 1753), inimaginables sous la plume de son père, méritent l'attention tant elles parlent d'elles-mêmes : *andante, ma innocentemente* pour le mouvement lent de la première, *allegro con spirito* pour le premier mouvement de la deuxième, *allegretto grazioso* pour le premier mouvement de la quatrième, *arioso ed amoroso* pour le mouvement final de la cinquième, *adagio effetuoso* pour le mouvement lent de la sixième..., sans compter les dynamiques nombreuses, du fortissimo au pianissimo. On évoque souvent le *Trio pour deux violons et basse continue* en *ut* mineur,

W 161a (1749), où un dialogue – sorte de « musique à programme » avant la lettre – s'établit entre un tempérament sanguin et un caractère mélancolique (« Sangineus und Melancholicus »). Or le musicien n'écrit-il pas, dans son *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* (1753, 1762) : « Pour émouvoir, soyez ému vous-même. » ? Cette formule lapidaire résume à merveille l'état d'esprit artistique de l'Empfindsamkeit. Quel compositeur, dès lors, ne pourra la revendiquer comme sienne ?

Sophie COMET

Bibliographie

C. P. E. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier,* traduit de la 3e édition allemande par D. Collins, Lattès, Paris, 1979
D. B. Powers, *Carl Philipp Emanuel Bach : a guide to research,* Routledge, New York, 2002
M. Vignal, *Les Fils Bach,* Fayard, Paris, 1997.

ENTREMETS BOURGUIGNONS

À la cour des ducs de Bourgogne principalement, des rois de France ensuite, aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, divertissement musical ou chorégraphique sous forme de pantomime dramatique ; il comportait une ou plusieurs entrées (chœurs, danses ou orchestre), que l'on exécutait au cours d'un banquet pour en rehausser le faste.

Pierre-Paul LACAS

ÉPINETTE

Instrument à clavier, à cordes pincées, de la famille du virginal et du clavecin, connu au XV^e^ siècle et répandu aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. L'instrument, de forme quadrangulaire, pentagonale ou trapézoïdale, comporte un seul clavier à un seul jeu ; les touches sont perpendiculaires aux cordes et en nombre équivalent. Au XVII^e^ siècle apparurent des épinettes dotées de plusieurs cordes par touches (de 8 et de 4 pieds). Parmi les facteurs, les Denis à Paris, les Rückers à Anvers furent célèbres. On connaît des épinettes à deux claviers placés côte à côte. Le répertoire est celui du clavecin, voire du pianoforte à ses débuts.

Pierre-Paul LACAS

ÉPITHALAME

« Ô hymen ! Ô hyménée ! » scandait dans l'ancienne Grèce la marche des époux vers la demeure du mari ; ce cri devint le refrain de l'épithalame (du grec *épi*, « sous, près de », et *thalamos*, « chambre », en particulier « chambre nuptiale, lit »), ou poème, et, après Stésichore, chant choral en l'honneur des nouveaux mariés. Le psaume XLIV de David et le Cantique des cantiques sont parfois considérés comme des épithalames ; on attribue à Hésiode, ensuite, l'un des premiers épithalames, en l'honneur de Thétis et de Pélée ; il nous reste quelques vers de ceux de Sappho ; plus tard, Théocrite (*Épithalame de Ménélas et d'Hélène*), puis, à Rome, Catulle (*Épithalame de Julie et de Menlius*), sans dédaigner la licence des vers fescennins, s'y exercent. Le genre se maintient à travers le Moyen Âge et la Renaissance (Ronsard, Malherbe) jusqu'au romantisme anglais (*Epithalamion* de Spenser), et, jusqu'à nos jours, avec les couplets des noces paysannes ou les poèmes de princière circonstance (*Épithalame de Napoléon et de Marie-Louise*).

Barbara CASSIN

ERHU

Le *erhu* (*erh-hu* en transcription Wade ; aussi orthographié *eur-kou*, *eurkou*, *eul-hou*, *eulhou* ; également appelé nanhu) est une vièle chinoise verticale qui se compose de deux cordes, généralement accordées à la quinte, tendues, à partir d'une caisse de résonance en bois en forme de tonnelet, le long d'un manche vertical sans touche pénétrant cette caisse. L'instrument, posé sur les cuisses, est tenu verticalement. Un archet est déplacé horizontalement entre les cordes, avec une technique de doigtés à la main droite qui permet de modifier la tension de l'archet et de jouer sur les deux cordes.

Le *erhu* appartient à la vaste famille des *huqin* (littéralement, « instruments à cordes des Barbares du Nord »). Outre son rôle dans l'orchestre traditionnel chinois, le erhu est également un instrument soliste. Son jeu se caractérise par de subtils contrastes dans la force des coups d'archet, un puissant vibrato et des glissandos. Le *gaohu* (*kao-hu* en Wade) en est une version plus aiguë, dotée d'une surface de résonateur plus petite. Dans la Chine méridionale, le gaohu est souvent le premier des instruments à cordes à archet figurant dans les orchestres, le erhu ne venant qu'en second. Il existe également des modèles de erhu à la tessiture grave.

E.U.

ESPAGNOLE MUSIQUE

Introduction

Selon que l'on considère la traduction musicale des caractères communs à l'ensemble des peuples ibériques ou l'évolution d'une tradition savante, on pourra parler de musique espagnole ou de musique d'Espagne.

La première, présente dans les folklores de la Péninsule depuis les origines de la nationalité, a souvent informé la seconde, du Moyen Âge au XIXe siècle, et l'a totalement déterminée de la fin du XIXe à la première moitié du XXe siècle. Mais ses traits dominants, sublimés ou *transposés*, étaient toujours latents dans l'œuvre des musiciens espagnols, aussi européens et universels qu'ils fussent. Car, sauf chez les compositeurs de musique sacrée, une sorte d'esprit à la fois unique parce que national et multiple par la diversité de ses sources régionales a toujours plus ou moins alimenté leur création.

Source populaire collective et impulsion créatrice individuelle se suivent, s'enchevêtrent, se superposent d'autant plus que – phénomène curieux mais sûrement explicable – leurs grands moments coïncident toujours. S'il est aisé, par l'analyse sociologique, de distinguer musique espagnole et musique d'Espagne, l'analyse musicale, elle, ne permettra cette distinction que dans la polyphonie religieuse du XVIe siècle et les dernières œuvres des compositeurs actuels, éloignées elles aussi des données purement nationales.

1. L’Espagnol et sa musique

Toute synthèse historique suppose la réponse à une question préalable : qu’est-ce que la musique espagnole ?

• Du concret à l’abstrait

On ne peut répondre à cette question qu’après avoir éclairci en quoi et pourquoi l’Espagne se détache du reste de l’Europe au point d’appeIer – d’exiger même – une distinction indispensable à sa compréhension.

La réponse, formulable en deux points, ne manque pas d’analogies avec celle que l’on ferait peut-être pour la musique russe. L’Espagnol a toujours créé un art dont la constante est la tendance à l’abstrait par Ie concret. La présence vive, vivifiante du concret ne se dément jamais. Il y a chez Goya, par exemple, une *réalité formelle,* abstraite, qui représente en soi une valeur picturale ; mais elle est indissociable de sa source immédiate, de sa *réalité réelle* : la virtuosité des formes, de la composition et des lumières du *Dos de mayo,* par exemple, n’est concevable, c’est-à-dire n’est conçue qu’à partir d’un sentiment tragique et à travers lui : le sentiment de Ia mort, de l’injustice, du phénomène social réduit à la situation connue, au fait qui suggère le thème.

Le passage de l’abstrait à l’abstrait est d’ailleurs quasi impossible à l’Espagnol qui en a donné, en deux mille ans, de fort rares exemples. En Espagne, il n’y a pour ainsi dire ni mathématiciens ni philosophes.

Par ailleurs, l’expression « culture espagnole », au sens historique sinon sociologique du terme, est dénuée de signification.

Tardivement atteint par une technique et une industrie européennes longtemps acceptées plus qu'assimilées ; ayant conservé ses aspirations régionales, voire séparatistes, à l'intérieur de chaque province, et sa langue locale comme instrument de commerce et même de culture ; retranché, bien plus que le Breton en France ou l'Irlandais au Royaume-Uni, derrière les barrières séculaires de ses mythes, de sa tradition orale et de ses coutumes, l'Espagnol ne devient tel que par une sorte d'abstraction souvent fictive et toujours précaire : il est d'abord andalou, catalan, castillan, galicien, basque, aragonais.

Réunion de peuples et non pas peuple, l'Espagne ne se définit, somme toute, que par un refus commun et tenace du système de civilisation occidental, dont elle participe pourtant et dont elle reçoit de temps à autre l'influence déformatrice, sans être capable, dirait-on, de l'assimiler. De ce refus, peut-être le seul véritable commun dénominateur des Espagnols, dérivent les traits communs secondaires.

• Constantes de la musique espagnole

La musique se meut entre les deux pôles qui correspondent aux extrêmes antagoniques et complémentaires de ces traits communs : la sensualité tragique andalouse, sa joie fatale, et l'austérité sèche et sévère de la Castille. Deux formes de mysticisme, deux manières de communiquer avec le mystère de l'homme et de l'Univers. De l'une à l'autre la frontière se perd, se confond, devient informulable.

Pourtant cinq éléments semblent pouvoir se dégager : une force secrète ou manifeste, une vigueur d'expression née d'un commerce naturel (animal) avec la mort ; une absence et un mépris du pur plaisir formel qui ravale au niveau artisanal la technique et la

science de la composition ; une volonté de lyrisme par la primauté permanente de la vision subjective ; une participation active et directe, voire quotidienne, à la vie collective qui permet de traiter « avec la même familiarité souveraine », comme l'a dit Maurice Ohana, « la Vierge et le matador, la mère et la solitude » ; enfin, l'union inséparable avec le poème ou la danse, caractéristique commune à la musique orientale.

Le caractère propre de la musique andalouse, dont se sont largement nourris les compositeurs depuis la fin du XIXe siècle, est de s'inscrire dans l'arc méditerranéen qui englobe la côte européenne aussi bien qu'africaine.

Les harmonies de la guitare, les mélismes vocaux et les micro-intervalles du *cante jondo* et de tout le *cante flamenco* – tant pour le chant que pour la musique instrumentale – ne traduisent qu'un aspect récent d'une musique dont les racines remontent en Asie au VIIe siècle, par la liturgie byzantine, et au XVe siècle, par l'immigration gitane, en Afrique du VIIIe siècle au XVe siècle, par les invasions et l'occupation arabe.

2. La courbe et les jalons

Si elle a existé, la musique ibérique des premiers siècles de notre ère a disparu sans laisser de trace, alors que dans les églises romanes d'Espagne, comme dans celles du reste de l'Europe, se formait la monodie religieuse.

Au VIIe siècle, l'Église espagnole refuse la réforme du pape Grégoire Ier le Grand (590-604) et reste fidèle au chant byzantin qui, en Andalousie, donnera naissance, du VIIIe au XVe siècle, au rite dit – abusivement – *mozarabe*, dont des chants sont conservés à Tolède,

à Salamanque, à Silos... Cette hétérodoxie liturgique est l'aspect distinctif d'une musique qui a déjà trouvé son apport oriental.

Luis CAMPODÓNICO

• Rite et chant hispaniqnes

Le terme mozarabe est primitivement appliqué aux chrétiens « sujets des Maures » (*musta'rab*). Après le débarquement de Tāriq ibn Ziyād à Tarifa, en 711, les lois musulmanes tolérèrent certains rites chrétiens, surtout en Aragon, en León et en Castille. L'habitude fut prise de parler du rite et du chant mozarabes. Cependant, on a abandonné ce terme pour lui préférer celui, plus juste, d'hispanique, étant donné que le rite et le chant précédèrent l'arrivée des Arabes dans la péninsule lbérique et que, sous leur occupation, aucune influence musulmane ne pénétra dans le rite chrétien. En outre, les Asturies, qui ne connurent jamais l'occupant, demeurèrent fidèles à ces coutumes liturgiques jusqu'à leur abandon forcé au XI^{e} siècle. C'est surtout entre la fin du IV^{e} siècle et le VII^{e} siècle que le rite et le chant hispaniques (dits encore wisigothiques) s'épanouirent. ll s'agit d'une synthèse d'apports variés, empruntant aux coutumes gallicanes, à la culture wisigothique, à la neumatique byzantine, aux liturgies et mélodies milanaises (rite ambrosien), voire à des éléments syriaco-palestiniens et africains. On relève la trace des improvisations de textes sacrés par le célébrant et des réponses litaniques des fidèles, selon les usages des premiers siècles chrétiens. Les premiers manuscrits avec neumes, sans lignes ni intervalles, ne peuvent apporter que des renseignements musicaux imprécis (manuscrits du monastère Santo Domingo de Silos, de l'église de las Santas Justa y Rufina de Tolède, de la cathédrale de León, X^{e} siècle environ). Peut-on se fier à des versions tardives (XII^{e} siècle) de seize mélodies en notation aquitaine (diastématique

et linéaire) du manuscrit de San Millán de la Cogolla ? Quoi qu'il en soit, le chant hispanique fut aboli par les décisions romaines des papes Alexandre lI (1064-1073) et Grégoire VII (1073-1085). C'est à Ia fin du xv^{e} siècIe que le cardinal Francisco Jiménez de Cisneros essaya de le ressusciter en fondant Ia chapelle mozarabe de la cathédrale de Tolède. Malheureusement, cette reviviscence n'a pu offrir de garanties historiques sûres. Les principaux centres de liturgie hispanique furent Tolède (avec saint Eugène, mort en 657, et saint Ildefonse, mort en 667), Séville (saint Léandre, mort en 599), Saragosse (saint Julien, mort en 690). Le chant s'inspira certainement des œuvres de Prudence (Aurelius Prudentius Clemens, 348 env.-env. 410), né en Espagne. L'utilisation extensive de mélismes (un alléluia ne possède pas moins de trois cents notes !) manifeste l'importance accordée au jubilus lyrique, qui est, d'ailleurs, toujours une des caractéristiques de la musique monodique espagnole, surtout méridionale. Un rôle important est donc confié à un ou plusieurs solistes ; le peuple se contente de chanter de courtes phrases, de proférer des acclamations, de lancer des suppliques. On est ici proche des us et coutumes gallicans. L'ordinaire de la messe comprend le *praelegendum*, ou *officium* (c'est l'introït romain), le trisagion, les benedicyiones, le psallendum (graduel), la clamor et les laudes (alléluia), le *sacrificium* (offertoire) et les trois antiennes : *ad pacem*, *ad confractionem panis* et *ad accedentes* (communion). Il faut noter l'emploi du pluriel dans le « credimus in unum Deum » (après le III^{e} concile de Tolède, 589). Des érudits hispanisants (Casiano Rojo, Germán Prado, Louis Brou, José Vives...) ont montré les similitudes qui existent entre les rites hispaniques et ambrosiens, notamment en raison de l'organisation comparable des deux ensembles.

Pierre-PauI LACAS

• L’époque d’Alphonse X et le « romance »

Après une gestation longue et obscure, le Moyen Âge musical connaîtra, au XIIIe siècle, la grande époque du *romance*, poème de source populaire en vers octosyllabiques que le poète-musicien traite soit en variant un thème folklorique ancien, soit en créant séparément musique et texte, soit, enfin, en écrivant et composant sur des schémas plus ou moins traditionnels.

Très ornementés en Andalousie, plus dépouillés en Castille, les *romances* constituent un fonds historique d’une variété exceptionnelle.

Alphonse X le Sage, roi de Castille et de León de 1252 à 1284, opéra la jonction entre la veine semi-populaire et la source religieuse byzantine en réunissant dans plus de quatre cents *cantigas* des *romances*, des chansons de troubadours et des chants liturgiques. Il y mêle sa propre création à des compositions transmises par tradition orale depuis le XIe et peut-être le Xe siècle, et qu’il fit recueillir, par une sorte d’atelier de création, avec un sens mélodique et rythmique de compositeur moderne.

Chez Alphonse X, musique espagnole et musique d’Espagne ne font qu’une ; les *cantigas*, chants brefs notés sans accompagnement sur des textes de langue galicienne-portugaise, constituent le premier sommet de l’histoire musicale de la Péninsule ; leur esprit est encore présent de nos jours dans le folklore de Galice, l’un des plus étonnants de l’Espagne.

Cet art simple et profond, où la voix seule est appelée à transmettre une émotion soumise à une norme à la fois rigoureuse et souple, paraît étonnamment actuel.

• Des « cantigas » au Siècle d'or

Tout comme le *romancero* sera, dès le XIVe siècle, le point de départ d'une poésie née dans Ie peupIe et aboutissant au verbe Iumineux des poètes du SiècIe d'or (Garcilaso de la Vega, saint Jean de la Croix, Luis de Góngora y Argote, Lope de Vega, Francisco Gómez de Quevedo y Villegas), contemporains du Greco (1541-1614) et de Zurbarán (1598-1664), Ies *cantigas* auront été I'antécédent lointain mais déceIable de ces XVIe et XVIIe siècles où trois grands maîtres sévillans – Cristóbal de Morales (vers 1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599), Juan Vázquez (vers 1500-vers 1560) – et, surtout, un Castillan, Tomás Luis de Victoria (1548-1611) créent un art savant qui aura son équivaIent populaire dans de magnifiques chœurs anonymes.

Parmi ces derniers, le recueil trouvé à Uppsala (une cinquantaine de chœurs *a cappella* datant de 1560 à 1600) montre combien fut prodigue et admirable ce moment de l'histoire espagnole qui suit immédiatement la fin de la domination arabe et la découverte de l'Amérique, sous les règnes de Charles Quint et de Philippe II.

Comme les maîtres sévillans, dont les hardiesses préfigurent ses richesses harmoniques, Victoria a commencé par imiter la polyphonie italienne, connue et apprise à Rome, mais il s'en est libéré pour écouter la voix de sa race sans craindre de recueillir parfois les échos des chansons de geste médiévaIes. Comparé souvent inconsidérément à celui de Palestrina ou de Jean-Sébastien Bach, l'art de Victoria a sa saveur propre et sait éviter l'abstraction extrême ; son contrepoint discret, sa polyphonie toujours claire, transparente, son pouvoir plastique jamais mis en danger par I'excès de la vision théorique en font Ie deuxième sommet de la musique d'Espagne.

Peu avant Victoria, un maître de la chanson accompagnée, auteur de musiques de scène et de noëls à quatre voix (*villancicos*), Juan del Encina (Enzina, 1468-fin de 1529 ou début de 1530), avait recréé la musique de Castille, tandis que l'Andalou Luys de Narváez (déb. XVI^e^ s.), comparable à John Dowland ou à Henry Purcell par la finesse de son écriture, mettait sa sensibilité ardente et aristocratique au service d'une technique acquise en Italie, et que l'Aragonais Luis Milán (fin XV^e^ s.-après 1560), luthiste à la cour de Ferdinand le Catholique, entreprenait de vigoureuses recherches harmoniques pour voix et luth ou pour luth seul.

Avec eux, Antonio de Cabezón (vers 1510-1566), compositeur aveugle et organiste de la cour, utilisa, pour la première fois en Espagne, le principe de la variation dans ses *tientos*, œuvres apparentées aux *ricercari* italiens et aux *fantaisies* des compositeurs français de l'époque. Ce n'est qu'après sa mort que seront publiées les *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (Madrid, 1578), brèves et fécondes pièces instrumentales libérées de la soumission à la parole ou à la danse.

Les premières ébauches de cette libération étaient apparues dans les pièces pour luth de Juan Bermudo (vers 1510-après 1559) et dans celles d'un chanoine sévillan, Alonso Mudarra (vers 1510-1580), pour *vihuela*, instrument à cordes pincées, ancêtre de la guitare, qui annoncent avec trois siècles d'avance le style du *cante flamenco*, et plus particulièrement du *cante jondo*. Ils constituent l'un et l'autre une étrange synthèse des arts byzantin, grec, berbère et asiatique commencée depuis le début du XV^e^ siècle, avant même le départ des Arabes, avec l'arrivée des Gitans en Andalousie.

L'éclosion de ces deux formes de *cante* (« chant » au sens absolu du terme, qu'il soit vocal ou instrumental), entre le XIX^e^ et le

xx^{e} siècle, coïncidera avec un renouveau de la musique savante qui mettra fin à la longue infécondité consécutive au Siècle d'or.

Exception dans ce désert, un prêtre joyeux et solitaire, Antonio Soler (1729-1783), maître de chapelle de l'Escurial, a laissé des sonates pour clavecin, des quintettes, des messes, un fandango éblouissant, dont l'écriture légère, enjouée, sinon toujours profonde, influencera son ami Domenico Scarlatti, qui vécut vingt-cinq ans en Espagne et s'appropria maintes fois le folklore d'Andalousie dans ses *Essercizi per gravicembalo* (exercices pour clavecin).

3. De la musique d'Espagne à la musique espagnole

Il appartiendra au xix^{e} siècle et surtout au xx^{e} d'identifier la musique d'Espagne à la musique espagnole, la création savante à la tradition populaire, séparées depuis Alphonse X. Un musicien catalan, plus théoricien que compositeur, Felipe Pedrell (1841-1922), dans une brochure célèbre publiée en 1891 à Barcelone et en 1893 à Paris, *Por nuestra música* (*Pour notre musique*), prône cette synthèse en proclamant que « chaque pays doit établir son système musical sur la base de son chant national ».

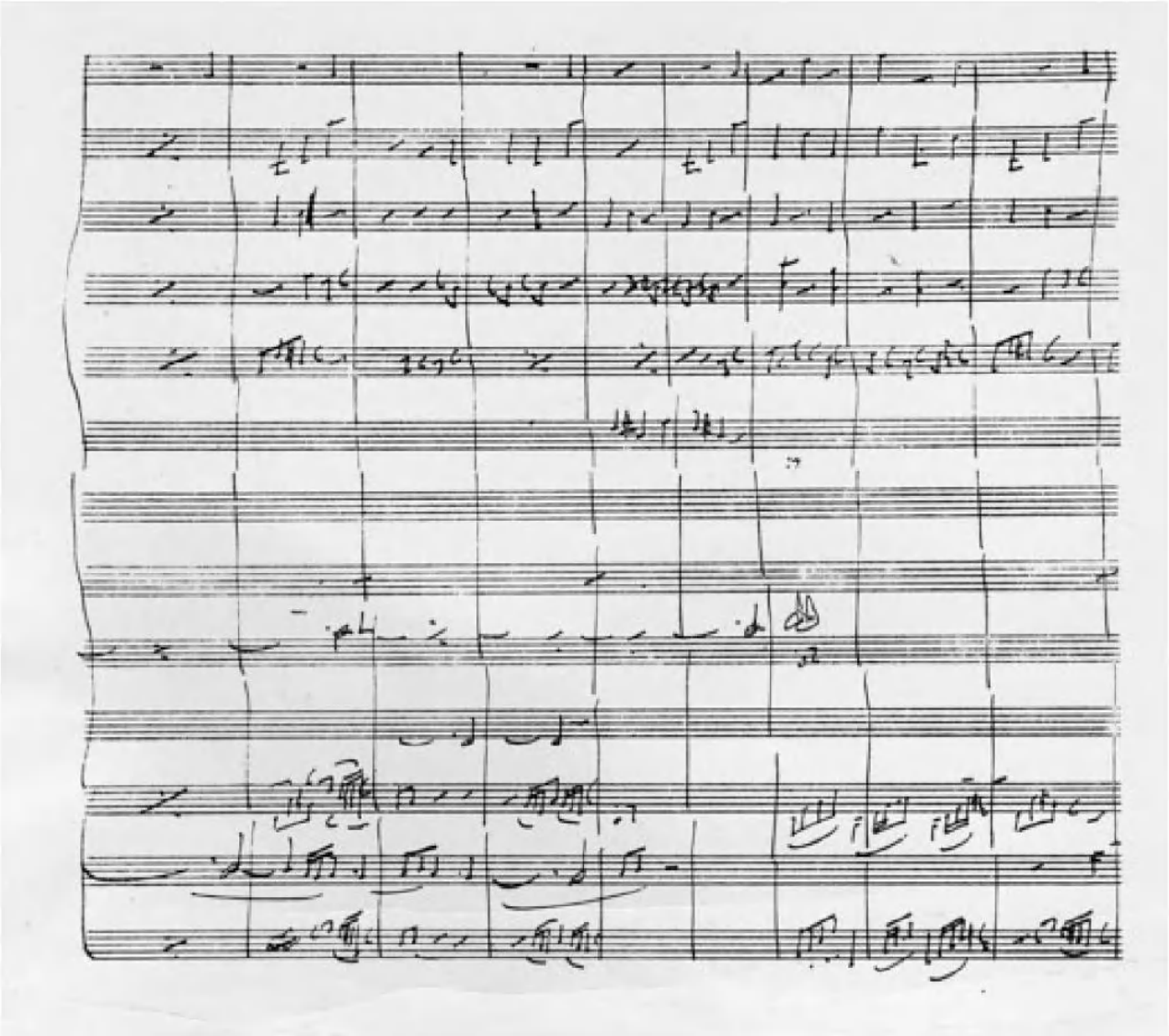
• La zarzuela

Le terrain avait été spontanément préparé par quelques musiciens mineurs qui limitèrent leurs efforts à une forme d'opéra-comique particulière, la *zarzuela*.

Comédie de mœurs de couleur locale, sorte d'opéra abrégé avec dialogues parlés, la *zarzuela* côtoie la saynète, à laquelle elle

n’ajoute qu’une ouverture, quelques arias et quelques chœurs.

Entre 1890 et 1910 naquirent les rares chefs-d’œuvre du genre ; le charme du texte, l’habileté du livret et la qualité musicale font de *La Verbena de la paloma* de Tomás Bretón (1894), de *La Revoltosa* de Ruperto Chapí et d’*Agua, azucarillos y aguardiente* de Federico Chueca (toutes deux de 1897), des exceptions sans lendemain.



La Verbena de la paloma. *Partition autographe de «La Verbena de la paloma», une zarzuela en un acte de Tomás Bretón, emblématique du «género chico», créée au Teatro Apolo de Madrid le 17 février 1894.*

Copyrighted material

Tomás Bretón. *Tomás Bretón (1850-1923) s'évertua à saper l'influence italianisante afin de faire naître un art lyrique spécifiquement espagnol. Il est le compositeur de très nombreuses zarzuelas, parmi lesquelles «La Verbena de la paloma».*

Copyrighted material

Deux compositeurs, Enrique Granados (1867-1916), soumis à l'influence germanique, et Isaac Albéniz (1860-1909), d'abord fidèle à une tradition d'origine française puis libéré d'elle, suivent avec un succès différent le chemin préparé par les auteurs de *zarzuelas* et tracé par Pedrell.

Granados meurt dans un naufrage, sans avoir pu dépasser la mélancolie superficielle et agréable des *Danses espagnoles* (1892-1900), des *Canciones amatorias* (1902-1914) et des *Goyescas* (1909-1912), musique sans descendance possible, revêtue de parures plus ou moins européennes, où le romantisme allemand est appliqué à des idiotismes du langage musical espagnol.

• D'Albéniz à Falla

Albéniz, en revanche, après de longs et balbutiants tâtonnements (plus de trois cents pièces), réalise à la fin de sa vie, dans l'œuvre fondamentale des quatre cahiers pour piano d'*Iberia* (1905-1908), une symbiose où la musique, tout en gardant la référence précise à une source populaire non formulée, s'impose par sa valeur propre indépendamment du document folklorique que Pedrell citait inutilement à la lettre dans sa trilogie lyrique d'allure wagnérienne : *Els Pireneus* (« Les Pyrénées », 1891), *La Celestina* (« La Célestine », 1902) et *El Comte Arnau* (« Le Comte Arnau », 1904). Seul prédécesseur de Manuel de Falla qui puisse lui être comparé par le génie, Albéniz a évité ainsi trois écueils : ceux de Granados et de Pedrell, condamnés, le premier par sa soumission à la musique étrangère, le second faute de pouvoir créateur, et celui de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), dont les zarzuelas (parmi lesquelles la célèbre *Jugar con fuego*, 1851) contiennent des audaces harmoniques héritées de Scarlatti qui ne compensent pas la tutelle décisive de l'opéra italien.

Les œuvres des classiques comme Victoria, Morales ou Guerrero, aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, ou même Soler au XVIII^e^, ne se distinguaient guère par la technique d'écriture de celles des compositeurs européens de leur époque ; ils étaient musiciens en dehors de toute appellation nationale, et se manifestaient comme créateurs de leur temps ; ils étaient espagnols non par la forme mais par le caractère, comme Rameau était français, Vivaldi italien, Bach allemand. Avec le romantisme, à partir d'Albéniz, les procédés de composition serviront un esprit national : la musique espagnole suggérera la forme à la musique d'Espagne.

À travers une harmonie spontanément complexe qui lui faisait souhaiter, comme à Beethoven, une « troisième main » sur le clavier, Albéniz établit entre l'œuvre et les folklores de la Péninsule des rapports *idéaux*, déterminables par une idée, par un raisonnement, une analogie. À l'opposé de Pedrell, il évite – et méprise – la référence concrète à la source. Seul le souvenir reprend à son compte le document, de façon d'ailleurs tout approximative.

L'auteur d'*Iberia* aura quelques épigones, parmi lesquels Joaquín Nin y Castellanos (1879-1949) et Federico Mompou (1893-1987), et ralliera à ses convictions Joaquín Turina (1882-1949), dont l'œuvre pianistique, malgré l'emprise de Vincent d'Indy et de la Schola cantorum, comprend les puissantes *Danses fantastiques* (1920) et *Danses gitanes* (1930 et 1934).

• Manuel de Falla

Dans ses premières œuvres (*Sérénade andalouse*, pour violon et piano, vers 1899 ; plusieurs zarzuelas ; quelques mélodies), Manuel de Falla (1876-1946) explore, autour d'un impressionnisme musical qu'il développera par la suite, ce qu'Albéniz a conquis.

Impressionnisme, dénomination très discutée et pourtant combien juste : la peinture ainsi nommée, attachée à l'impression fugace d'une réalité improbable, échappant à la géométrie et lui substituant la lumière, préférant le contour incertain et les tons voilés, donnant l'intérêt primordial à la couleur et au contraste, évitant le dessin trop appuyé, n'a-t-elle pas son équivalent évident dans la plupart des œuvres de Debussy, Dukas et Ravel ?

Falla, comme Albéniz, rencontre ces musiciens au cours de ses longues années vécues à Paris ; il les suit d'autant plus volontiers que son propre instinct et l'attirance qu'exerçait sur lui la musique populaire andalouse le menaient tout naturellement dans cette voie. Une voie, d'ailleurs, parcourue dans les deux sens, car si Albéniz et Falla empruntent à la musique française sa technique et sa rigueur, les musiciens français empruntent à l'Espagne les procédés et le caractère de maintes œuvres.

À l'instar de la littérature française de la première moitié du XIX^e^ siècle, la musique pittoresque et pré-impressiouniste de la seconde moitié de ce siècle a donné le départ : *Carmen* de Bizet (1875), la *Symphonie espagnole* de Lalo (1875), *España* de Chabrier (1883), *Le Cid* de Massenet (1885), la *Jota aragonese* (1881) et le *Caprice andalou* (1904) de Saint-Saëns. Ces œuvres provoquent à leur tour en Espagne un accent différent et précieux dans l'intention nationaliste des compositeurs mineurs (*En la Alhambra* de Bretón, en 1897 ; *Fantasia morisca* de Chapí, en 1899) ; il nourrit les pièces de la première époque d'Albéniz et laisse sa dernière trace dans l'opéra de Manuel de Falla *La Vie brève*, terminé en 1905.

Comme Albéniz dans *Iberia*, Debussy, dans sa *Soirée dans Grenade* (des *Estampes*, pour piano, 1903), *Ibéria* (des *Images*,

pour orchestre, 1910) et *La Puerta del vino* (*Préludes*, pour piano, deuxième livre, 1913), Ravel, dans sa *Rapsodie espagnole*, pour orchestre (1907) et dans sa « comédie musicale » *L'Heure espagnole* (1911), tenteront, en marge de l'aquarelle, d'évoquer l'esprit et non plus la lettre de la musique espagnole, en faisant, à la française, de la musique d'Espagne.

Falla en fait autant, successivement, dans ses *Quatre Pièces espagnoles*, pour piano (vers 1906-1908), ses *Trois Mélodies* sur des poèmes à sujet espagnol de Théophile Gautier (1909-1910), ses *Nuits dans les jardins d'Espagne*, pour piano et orchestre (1916).

Après les *Sept Chansons populaires espagnoles* (1914), une période andalouse, plus romantique et plus facile culmine, en 1915, avec la « gitanería » *L'Amour sorcier*. La tradition du *cante jondo*, bien établie depuis la fin du XIX^e^ siècle par Lebrijano El Viejo (Diego Fernández Flores, 1847-début du XX^e^ siècle), créateur de la *debla* (incantation mystique pour voix seule), et par Silverio (Silverio Franconetti, 1831-1889), célébré par Federico García Lorca (*Retrato de Silverio Franconetti*, dans *Poema del cante jondo*, 1921-1922), enfin par La Niña de los Peines (Pastora Pavón Cruz, 1890-1969), qui se meut dans les lieux troubles et dangereux de la transe dionysiaque, rejoint ici un savoir-faire discret et efficace proche de la technique française.

Maître de ses moyens, Falla parachève ensuite son propre langage. La *Fantasia Baetica*, pour piano (1919), âpre et difficile, *Le Tricorne*, ballet néo-classique (1919), et l'opéra en un acte *Les Tréteaux de Maître Pierre* (1923) sont autant d'étapes d'un long et laborieux dépouillement précédant un *Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle* qui, en 1926, fait la synthèse de ses recherches tout en les dépassant. Troisième sommet

de la musique d'Espagne, le deuxième mouvement de ce concerto reste en même temps l'une des pages capitales de la musique du XX^e^ siècle. Si son atmosphère se prolonge encore dans un admirable et trop bref *Pour le tombeau de Paul Dukas*, pour piano (1935), la « cantate scénique » *Atlántida* (« L'Atlantide »), résultat posthume de plus de dix-sept ans de stériles remaniements, n'ajoute en revanche rien à son œuvre.

• Maurice Ohana

Autour de 1950, un héritier de De Falla autant que de Debussy, Maurice Ohana (1913-1992), musicien d'origine andalouse né à Casablanca et parisien d'adoption, réussit dans son *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, sur le poème de García Lorca (1950), puis dans les *Cantigas*, pour soli, chœur et instruments (1953-1954), et dans son *Concerto pour guitare et orchestre* (1957) à renouveler un langage qui paraissait tari quinze ans plus tôt.

Mais Ohana comprend vite que la musique d'Espagne se trouve, après Falla, dans une sorte d'impasse où il est indispensable d'abandonner les aspirations plus ou moins nationalistes pour chercher, plus loin, une expression libérée de ses frontières, un art sans géographie. Aussi, les trois œuvres citées marquent en même temps un aboutissement et un début. Aboutissement d'une musique romantique dont les antécédents se perdent, au-delà du XIX^e^ siècle, dans le Moyen Âge, et début d'un art majeur qui, tout en bannissant la référence immédiate à la source – même indirecte, comme chez Albéniz –, rejoint les grands courants de son siècle.

Européen avant d'être espagnol, cosmique plutôt que cosmopolite, Ohana révèle une dimension qu'on rechercherait en vain chez Falla et un caractère de plus en plus français. Ses *Trois*

Caprices, pour piano (1944-1954), amorcent l'abandon des modes traditionnels, malgré quelques nostalgiques réminiscences. *Tombeau de Claude Debussy*, pour solistes et orchestre (1962), *Signes*, pour septuor (1965), *Synaxis*, pour orchestre (1966), *Syllabaire pour Phèdre*, opéra de chambre (1968), et *Chiffres*, pour clavecin et 23 instruments (1969), sont des monuments de la musique contemporaine autant que de la musique française. Après son *Silenciaire*, pour cordes et percussions (1969), ses *Cris*, pour 12 voix mixtes (1969), constituent à leur tour un sommet où, curieusement, la référence espagnole réapparaît, discrète, insérée dans un contexte autre, par l'intermédiaire d'une *debla* qui n'emprunte au folklore andalou que la courbe, le dessin de l'expression et son souffle, non son style. Son sens du sacré s'exprime dans *L'Office des oracles*, pour soli, trois groupes vocaux et trois groupes instrumentaux (1974), et la *Messe* (1977). La diversité de son inspiration et de son écriture se manifeste encore à travers l'*Anneau du Tamarit*, concerto pour violoncelle et orchestre (1976), *Trois Contes de l'honorable fleur*, pour soprano et ensemble instrumental, qui reflète l'influence du nō japonais (1978), le *Livre des prodiges*, pour orchestre (1979), le *Troisième Quatuor à cordes « Sorgin-Ngo »* (1989), la tragi-comédie lyrique d'après Fernando de Rojas *La Célestine* (1988).

• Luis de Pablo et la nouvelle musique d'Espagne

Divergeant d'Ohana par un départ volontairement dépourvu de tout caractère national, un groupe de jeunes compositeurs va se hâter de créer une musique d'Espagne, qui non seulement, pour la première fois, divorce de la musique espagnole, mais se détache de tout

caractère national à un degré que même les polyphonistes du XVI^e^ siècle n'ont pas connu.

Parallèle, et même tributaire, parfois, de la musique allemande et en particulier de l'esthétique sérielle et, par là, descendante indirecte d'Arnold Schönberg, cette musique relève le pari d'une intégration définitive de l'Espagne à l'Europe par ses valeurs purement musicales.

Né en 1930, traducteur des essais d'Anton von Webern et de la biographie de Schönberg par Hans Heinz Stuckenschmidt, Luis de Pablo, le compositeur le plus important de cette génération, part d'un langage encore imprécis (*Coral*, septuor à vents, 1958) pour tendre à une synthèse personnelle fondée sur l'élargissement de son domaine expressif grâce à l'utilisation des micro-intervalles, de métrique complexes, d'éléments musicaux extra-occidentaux... *Invenciones*, pour orchestre (1960), *Prosodia*, pour flûte, clarinette et percussions (1962), *Cesuras*, pour six instruments (1963), *Módulos I* à *IV*, pour divers instruments (1964-1967), *Iniciativas*, pour orchestre (1966), *Imaginario II*, pour orchestre (1968), *Protocolo*, « action scénique » (1968), *Tinieblas del agua*, pour orchestre (1978), l'opéra *El Viajero indiscreto* (1990), *Tarde de poetas*, cycle pour soprano, baryton, chœur mixte et ensemble (1985-1986), *Vendaval*, pour orchestre (1995), marquent son itinéraire.

Traversant prudemment la jungle des interdits du sérialisme, qu'il tente de contourner par l'aléatoire, Luis de Pablo cherche, comme lui-même l'a expliqué, à « conquérir la liberté » d'une expression cependant bien attachée aux normes qu'elle-même se plaît à s'imposer. Chercheur, par ailleurs, d'un « ordre majeur » où des éléments apparemment divers devraient finir par retrouver leur

unité en profitant même, le cas échéant, de « sphères non strictement musicales », il a agi en étant convaincu que la musique d'Espagne sera, désormais et définitivement, autre chose que la musique espagnole ou ne sera plus : « Notre identité comme Espagnols est faite d'une synthèse de trois cultures très disparates, la culture, disons, chrétienne d'origine romaine, puis la culture juive, et puis la culture arabe. Et la culture arabe, c'est aussi l'antiquité gréco-latine qu'ils ont transmise à l'Europe. Autrement dit, l'Espagne, c'est un creuset de quantité de choses. Si vous pensez à la présence espagnole en Amérique : elle a donné naissance à des styles musicaux, architecturaux, poétiques, qui sont toujours le produit d'une synthèse ; même pas d'une synthèse, je dirais plutôt d'une juxtaposition, d'une hybridation. » (entretiens avec Marc Texier, 1990)

Le moment est-il venu où un compositeur espagnol peut tourner le dos à mille trois cents ans de tradition et de folklore ? Maurice Ohana a prouvé que c'était possible et peut-être même nécessaire. Luis de Pablo a tenté une aventure semblable mais en s'appuyant sur un système d'origine germanique, sans faire confiance à la tradition de son propre pays et sans se servir de l'expérience d'Ohana.

L'avenir dira si ce combat, comme celui d'autres compositeurs – Cristóbal Halffter (né en 1930), Joan Guinjoan (né en 1931), Tomás Marco (né en 1942), Félix Ibarrondo (né en 1943), José Luis Turina (né en 1952), Alfredo Aracil (né en 1954), José Ramón Encinar (né en 1954), José Manuel López López (né en 1956), Benet Casablancas (né en 1956), Cesar Camarero (né en 1962), Alberto Posadas (né en 1967), Pablo Arcent (né en 1968), Bernat Vivancos (né en 1973)... –, finira par une victoire.

Bibliographie

A. R. Addessi, *Claude Debussy e Manuel de Falla : un caso di influenza stilistica*, C.L.U.E.B., Bologne, 2000
H. Anglès, *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, Casa Provincial de Caridad, Barcelone, 1941 ; *La Musíca de las cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, 2 vol., Diputación Prov. Biblioteca Central, Barcelone, 1943 ; *La Música en la corte de Carlos V*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Barcelone, 1944, 2e éd. revue, *ibid.*, 1965 ; *La Música en la corte de los Reyes Católicos*, 5 vol., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1941-1951 ; *Historia de la música, con un estudio crítico de historia de la música española*, 4e éd., revue et augmentée par José Subirá, Labor, Barcelone, 1965
T. Binkley & M. Frenk, *Spanish Romances of the Sixteenth Century*, Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1995
M. Boyd & J. J. Carreras dir., *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1998
E. Casares rodicio dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vol., Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-2002 ; *Diccionario de la música valenciana*, Fundación Autor, Madrid, 2006 ; *Diccionario de la zarzuela : España e Hispanoamérica*, 2e éd. corrigée et augmentée Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2006
A. Charles, *Análisis de la música española del siglo XX : en torno a la generación del 51*, Rivera Mota, Valence, 2002
H. Collet, *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, F. Alcan, Paris, 1913, rééd. Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1979 ; « La Renaissance musicale espagnole », in A. Lavignac et L. de La Laurencie dir., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. I, Delagrave, Paris, 1922
J. Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del « género chico »*, Revista de Occidente, Madrid, 1949
M. De Falla, *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, Actes sud, Arles, 1992
A. Fernández-cid, *La música española en el siglo XX*, Fundación Juan March, Madrid, 1973 ; *Cien años de teatro musical en España (1875–1975)*, Real Musical, Madrid, 1975

I. Fernández de la cuesta & S. Rubio, *Historia de la música española*, 1. *Desde los orígines hasta el « ars nova »*, 2. *Desde el « ars nova » hasta 1600*, Alianza, Madrid, 1983
M. C. Gómez muntané, *La música medieval en España*, Reichenberger, Kassel, 2001
Hispaniae Schola Musica Sacra, éd. F. Pedrell, 8 vol., Barcelone, 1894-1898, rééd. Johnson Reprint Corporation, New York, 1971
R. Laparra, « La Musique populaire espagnole », in A. Lavignac et L. de La Laurencie dir., *Encyclopédie de la musique, op. cit.*
T. Marco, *Spanish Music in the Twentieth Century*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1993
L. De Pablo, *Aproximación a una estetica de la música contemporanea*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968 (trad. de l'espagnol par L. Jambou *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1996)
F. Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos* (de A à Gaz), 2 vol., Tip. de Víctor Berdós y Feliú, Barcelone, 1897
F. Sopeña, *Historia de la música española contemporánea*, 2e éd. Rialp, Madrid, 1976.

ESTAMPIE

Avec l'estampie apparaît, aux XIIIe et XIVe siècles, la première musique instrumentale indépendante de paroles préexistantes ; il s'agit probablement d'un genre inspiré par les musiques à danser, nées en France, et qui se développa tout particulièrement en Angleterre ; l'estampie passa également en Italie (*istanpida* ou *balletto*). Jean de Grouchy (alias Johannes de Grocheo) énumère, au début du XIVe siècle, les trois formes instrumentales suivantes : l'estampie (*stampites*), la *ductia* et la *nota*. Comme danse, l'estampie aurait été, selon lui, difficile à exécuter, « ce qui suffi[sait] à éloigner de la jeunesse les pensées mauvaises ». L'estampie a inauguré la théorie et la pratique d'une notion musicale très féconde : celle de l'*ouvert* et du *clos*. On répète une même phrase, mais en concluant différemment, d'abord par une cadence suspensive (*a*), ensuite par une cadence conclusive (*a'*). La section *aa'* est appelée *punctum*. L'estampie différait de la *ductia* et de la *nota* par un plus grand nombre de sections, ou *puncta* (de 4 à 7 au lieu de 3 ou 4) ; dans la *ductia*, en outre, on scandait la mesure avec une percussion. Une telle forme (*aa'*, *bb'*, *cc'*...) dérive directement de la séquence. Par ailleurs, comme les lais étaient soit chantés, soit uniquement joués, chaque fois qu'on en jouait un, on avait affaire à une estampie (avec la différence que le texte sous-entendu avait été composé avant la musique). Enfin, sur la musique préexistant à une estampie, il était toujours possible d'écrire des paroles. Ce fut le cas notamment du *Kalenda Maya*, une des plus anciennes estampies connues, dont le texte fut improvisé en chantant par le troubadour provençal Raimbaut de Vaqueiras (1150 env.-1207) qui venait d'entendre la mélodie d'une estampie

instrumentale interprétée par deux jongleurs s'accompagnant sur une vielle.

Pierre-Paul LACAS

ETHNOMUSICOLOGIE

Introduction

L'ethnomusicologie étudie Ia musique des divers groupes ethniques et communautés culturelles du monde entier. Oscillant, au cours de son histoire, entre l'analyse scientifique des systèmes musicaux et la description ethnographique des contextes socioculturels dans lesquels se situent ces musiques, l'ethnomusicoIogie est non seulement une branche de la musicologie, mais aussi de l'anthropologie ou de l'ethnologie.

Par Ies questions qu'elle suscite, l'ethnomusicoIogie joue un rôIe tout à fait spécifique vis-à-vis de la musicologie traditionnelle, car elle oblige à relativiser – en soulignant la spécificité de notre culture – les œuvres et les pratiques musicales occidentales. En ce sens, I'ethnomusicoIogie participe à la construction progressive d'une musicologie générale.

1. Historique de la discipline

L'ethnomusicologie a un peu plus d'un siècle, puisqu'on s'accorde, malgré les observations ou les travaux de Jean-Jacques Rousseau (1768), du père Amiot (1779), de William Jones (1784) et de Guillaume Villoteau (1816), à considérer l'article d'Alexander John Ellis (1884) consacré à l'analyse des échelles non harmoniques, c'est-à-dire étrangères à notre culture occidentale, comme le premier travail d'ethnomusicoIogie. En 1882, l'Allemand Theodor Baker avait publié sa thèse sur « Les Sauvages de l'Amérique du

Nord », monographie entièrement consacrée à la musique des Indiens Seneca (État de New York), où l'on trouve déjà aussi bien des observations ethnographiques que des transcriptions musicales directement réalisées sur le terrain.

Le travail de ceux qu'on appellera beaucoup plus tard les ethnomusicologues est grandement simplifié lorsque apparaissent les moyens mécaniques d'enregistrement. En 1889, l'anthropologue Walter Fewkes réalise les premiers chez les Indiens Zuni de Passamaquoddy et, en 1902, Carl Stumpf crée les premières archives de musique non occidentale à l'institut psychologique de l'université de Berlin.

L'existence d'archives et d'enregistrements incite un certain nombre d'ethnomusicologues, surtout en Europe, à travailler d'abord à partir de la musique collectée par d'autres ; ainsi, Benjamin Ives Gilman, en 1891, transcrit et analyse les enregistrements de Fewkes.

• L'école de Berlin

À la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, avec Carl Stumpf, Otto Abraham et Erich M. von Hornbostel, apparaît la première école ethnomusicologique : l'école de Berlin. Ces chercheurs s'intéressent aux processus mentaux impliqués par la musique (la psychologie est, à l'époque, la reine des sciences humaines) en se fondant sur l'analyse des hauteurs et de la mélodie, sur les systèmes d'accordage et la mesure des échelles et des instruments. Les objectifs sont essentiellement *comparatifs*, et l'on dénomme alors la discipline *vergleichende Musikwissenschaft*, musicologie comparée. Hornbostel établit avec Curt Sachs la première grande classification de tous les instruments connus dans le monde, posant ainsi les

fondements de l'une des branches de l'ethnomusicologie, l'*organologie*, qui répartit aujourd'hui les instruments entre idiophones, membranophones, cordophones et aérophones. Ils s'inspirent de la *Kulturkreislehre* des anthropologues Fritz Groebner et Wilhelm Schmidt pour étudier la diffusion des instruments et des traits culturels musicaux à travers le monde. Curt Sachs développe un type d'approche très en vogue au début du siècle : il isole un trait caractéristique dont il étudie les manifestations dans le monde entier. Sur Ia base de ces comparaisons, il propose une théorie de l'évolution musicale. Ce genre de spéculations historiques se prolongeait encore dans les années soixante, notamment dans l'analyse des échelles (par exemple les travaux de Walter Wiora et Marius Schneider in *La Résonance des échelles musicales*, Weber, Paris, 1963). L'école de Berlin comptera de nombreux disciples, notamment Miecyslaw Kolinski qui a consacré l'essentiel de ses recherches à l'établissement de méthodes d'analyse comparatives des traits mélodiques afin d'en faire apparaître les universaux. Convaincu que tous les systèmes scalaires observables dans le monde sont dérivés du cycle des quintes, il a proposé trois cent quarante-huit types de structures mélodiques, dont il relève la présence ou l'absence dans chaque culture étudiée.

• L'ethnomusicologie américaine : description stylistique et aires culturelles

Le visage de l'ethnomusicologie change du tout au tout lorsque la discipline se développe aux États-Unis, car Ia musique des Indiens peut être simultanément étudiée dans son milieu naturel, près des grandes villes et dans les réserves. L'ethnomusicologie américaine de l'entre-deux-guerres n'est pas historique, elle est surtout descriptive et monographique, et l'observation ethnographique y prend une place de plus en plus importante.

Certes, les objectifs comparatifs ne sont pas oubliés, mais ils n'ont plus les ambitions grandioses et universelles de la première génération de l'école de Berlin. Ainsi, George Herzog compare dans sa thèse le style de deux cultures musicales indiennes, celle des Pima et celle des Papago (1928). Il s'appuie surtout sur les schémas rythmiques, le tempo, l'accompagnement, le mouvement et l'ambitus mélodiques, la manière de chanter, l'équilibre de la structure formelle et le débit de la mélodie. Helen H. Roberts systématise l'usage des listes de traits : elle utilise, pour classer les formes des chants de trois groupes d'Indiens californiens (1933), une batterie de trente-six variables. L'extension de la méthode la conduit à proposer une répartition de toutes les musiques indiennes d'Amérique du Nord selon des aires culturelles (1936) ; elle suit ainsi une direction de recherche définie en anthropologie par Kroeber que Bruno Nettl reprendra et affinera au début de ses travaux (1954).

Parallèlement, Frances Densmore développe le genre monographique : préoccupée de préserver des musiques dont elle craint très tôt, comme beaucoup d'ethnomusicologues, l'altération au contact de la civilisation occidentale, pendant cinquante ans elle enregistre, transcrit et décrit la musique de treize tribus indiennes, laissant une œuvre considérable (une quinzaine de volumes). Elle cherche essentiellement ce qui, dans une musique, est propre à une tribu, ce qui permet de l'identifier à un genre particulier. Elle relève également de nombreuses informations ethnographiques. Même si les traits qu'elle utilise peuvent nous sembler aujourd'hui triviaux, les questions qu'elle a posées et son style de travail anticipent de plusieurs années l'ethnomusicologie moderne. Ainsi elle est en quelque sorte le précurseur d'une tradition qui va s'installer avec David McAllester. Celui-ci, dans son étude *Enemy Way Music*

(1954), réunit dans une même monographie une partie consacrée à l'ethnographie des événements musicaux, et une autre à la transcription et à l'analyse de ce répertoire musical. Pour la première fois, un travail nord-américain donnait place égale au matériel anthropologique et à l'étude musicologique.

Les recherches d'Alan Lomax (1968) marquent définitivement cette rencontre, en même temps qu'elles synthétisent les courants antérieurs de l'ethnomusicologie. Objectifs comparatifs et universels : le monde est divisé en six grandes régions et cinquante-six aires culturelles représentées par deux cent trente-trois cultures spécifiques. Objectifs stylistiques et descriptifs : la *cantométrique* décrit le style d'exécution des chants au moyen de trente-sept traits qui font l'objet de treize variables. Objectifs ethnographiques : l'image ainsi obtenue du style de chaque aire culturelle est mise en rapport avec une caractérisation analogue des traits culturels propres à chaque région, empruntée à Robert Murdock. La méthode de Lomax soulève de nombreux problèmes : L'échantillonnage de chaque région est-il pertinent ? La mesure des traits est-elle adéquate ? La mise en rapport des caractéristiques musicales et ethnographiques est-elle convaincante ? Quoi qu'il en soit, il s'agit là, à coup sûr, de l'une des premières tentatives pour répondre, selon l'expression de Charles Boilès, à des questions musicologiques en ethnographie et à des questions ethnographiques en musicologie.

Il n'est donc pas étonnant que, dans les années cinquante, la discipline ait été rebaptisée « ethnomusicologie » (orthographiée initialement « ethno-musicologie ») par Jaap Kunst ou André Schaeffner, la paternité du terme demeurant très discutée. Des deux côtés de l'Atlantique, la dimension anthropologique des études musicales avait pris de plus en plus d'importance.

• L’ethnomusicologie en Europe : Bartók et Brăiloiu

En Europe centrale aussi, les ethnomusicologues sont descendus sur le terrain. La collecte et la transcription de corpus propres à une aire culturelle donnée y sont intensives, mais pour des raisons fort différentes. Dès l’apparition du groupe des Cinq, notamment avec Mili Balakirev, il s’agit de préserver les sources musicales nationales. Parce qu’ils recueillent la musique paysanne et populaire de pays où il existe, par ailleurs, une musique dite savante, ces chercheurs sont identifiés comme des *folkloristes*. Deux noms dominent : Bartók et Kodaly. On aurait pu craindre que le travail ethnomusicologique du compositeur Bartók soit « intéressé » et qu’il lui fournisse un matériau musical où puiser son inspiration. À la vérité, si Bartók s’est inspiré de styles et d’échelles, il n’a jamais cité textuellement dans ses œuvres des mélodies ou des thèmes paysans. En fait, il soulignait clairement l’intérêt et les visées scientifiques de l’ethnomusicologie en demandant au collecteur de passer d’objectifs purement esthétiques à une recherche scientifique.

L’œuvre de Bartók et de ses collaborateurs est immense. Ils ont transcrit 3 700 mélodies hongroises, 3 500 roumaines, 3 223 slovaques, 89 turques et plus de 200 serbo-croates, ukrainiennes et bulgares. Si l’objectif de Bartók restait historique et comparatif – « il faut démêler les filiations et les interdépendances, ramener toutes les musiques de la terre à plusieurs formes, à quelques types et à quelques styles primitifs » –, son travail analytique empirique reste surtout classificatoire, avec une attention particulière à l’inventaire des motifs et de leurs variantes, travail à partir duquel il s’efforçait de faire ressortir les réseaux d’influences.

De Roumanie nous vient un des grands théoriciens francophones de l'ethnomusicologie : Constantin Brăiloiu. Collecteur acharné (entre 1929 et 1932), il crée les Archives roumaines de folklore en 1929, poursuit sa carrière à Genève où il crée les Archives internationales de musique populaire, puis à Paris où il travaille au C.N.R.S., de 1948 jusqu'à sa mort prématurée, en 1958. À côté de quelques monographies (*Note sur la plainte funèbre de Drăguş*, 1932 ; *Les Plaintes funèbres de l'Oas*, 1938 ; *La Vie musicale d'un village*, 1960), on lui doit une importante série d'essais qui reposent sur quatre idées clefs : les études de folklore musical se situent entre la musicologie et la sociologie ; dans la mesure où il est impossible d'enregistrer tous les membres d'une communauté, il faut définir avec des critères précis quels sont les informateurs types ; il est superflu de rechercher l'origine et la diffusion d'un chant : ce qu'on peut étudier, et qui, de fait, est caractéristique de la transmission orale dans la musique populaire, c'est la « tendance à la variation », d'où la nécessité d'enregistrer plusieurs versions d'une même pièce. Pour en rendre compte, Brăiloiu propose d'établir des tableaux synoptiques dans lesquels on ne réécrit, pour chaque version, que les éléments nouveaux par rapport à la première transcription. À travers l'étude des variations, il cherche à comprendre le fonctionnement de la tradition orale : l'ensemble de son œuvre est dominé par la recherche des *systèmes* qui lui sont sous-jacents. Et ses travaux les plus fouillés, de ce point de vue, portent sur le rythme – la rythmique enfantine, le rythme aksak, le giusto syllabique et les échelles, notamment le pentatonique. L'œuvre de Brăiloiu a grandement influencé la recherche ethnomusicologique française, mais son audience internationale ne fait que débuter. (Ses écrits, réunis en France par Gilbert Rouget en 1973, n'ont été traduits en anglais qu'en 1984, en même temps que paraissait en Suisse la réédition bilingue de sa *Collection universelle des*

musiques populaires enregistrées, établie dans les aunées cinquante.)

• L'anthropologie de la musique

De son côté, l'ethnomusicologie anglophone privilégiait la composante ethnographique. En 1964, Alan Merriam publiait son *Anthropology of Music*, ouvrage dans lequel le point de départ de l'approche n'est plus la musicologie mais l'anthropologie car, selon lui, les phénomènes musicaux ne sont compréhensibles que pris dans le contexte de leur culture d'appartenance. D'où la célèbre formule de Merriam : « Ethnomusicology is the study of music *in* culture ». Son ouvrage définit six axes essentiels d'investigation : la culture musicale dans son aspect matériel – les instruments, ce qu'ils symbolisent pour leurs utilisateurs et leur fonction économique ; les textes des chants et leur relation à la musique ; les types de musique tels qu'ils sont définis par les autochtones ; le musicien (son rôle, son statut ? comment le perçoit la communauté ? comment s'effectue l'apprentissage musical ?) ; les usages et les fonctions de la musique ; la musique comme activité musicale créatrice. Désormais, l'accent était mis sur le contexte ; ainsi, la belle monographie de Hugo Zemp, *Musique Dan* (1971), qui étudie la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine, suit le plan de recherche établi par Merriam, mais sans jamais citer une note de musique. Le petit livre de John Blacking, *How Musical is Man ?* (1973, trad. franç., 1980), allait encore plus loin dans cette direction. Selon un schéma qui n'est pas sans rappeler la conception marxiste de l'influence de l'infrastructure sur la superstructure, Blacking considère que la culture *détermine* intégralement la musique : c'est donc par l'ethnographie qu'il convient de *commencer* l'étude d'une civilisation musicale.

Il est évident que l'orientation anthropologique de l'ethnomusicologie a considérablement élargi le champ d'investigation de la discipline. On peut cependant se demander si les nombreuses études empiriques dérivées de cette tendance actuellement dominante ont réussi à prouver un conditionnement réel de la musique par son contexte. On a souvent tendance, semble-t-il, à se satisfaire de la description de cet environnement pour expliquer le phénomène musical. Actuellement, on fait surtout apparaître l'influence des déterminants culturels et sociaux sur les formes d'*exécution* de la musique, plutôt que sur son style et sa structure. Si ce diagnostic est exact, il laisse encore de la place à un courant qui est apparu en Europe et en Amérique à la fin des années cinquante et qui propose d'analyser la structure interne de la musique à l'aide de méthodes empruntées aux différentes branches de la linguistique structurale. C'est ainsi qu'après les tentatives programmatiques de Bruno Nettl et George P. Springer, Vida Chenoweth a utilisé les modèles de la phonologie pour la reconstitution des échelles (1979). Il existe aujourd'hui de nombreuses grammaires génératives pour décrire des styles musicaux particuliers et on citera en exemple celle de Judith et Alton Becker sur le *srepegan* javanais (1979). La technique d'analyse paradigmatique dérivée des propositions de Nicolas Ruwet est à la base d'un monumental travail de Simha Arom sur les polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale (1985).

Enfin, l'anthropologie de la musique a donné naissance à un nouvel axe de recherche capital : l'étude des ethnothéories. Alors qu'on a cru longtemps que les « sauvages » ne conceptualisaient pas leur musique, des chercheurs comme Hugo Zemp et Steven Feld se sont avisés qu'ils utilisaient peut-être, pour parler des faits musicaux, des métaphores qui, replacées dans le contexte de leur culture, de leurs mythes et de leur pensée religieuse, sont possibles à

décoder. On doit au premier un superbe film sur les ‘Are ‘are, où l’on voit l’un des « sages » de la communauté expliquer le système musical utilisé, et au second le livre *Sound and Sentiment* (1982), consacré aux Kaluli de Nouvelle-Guinée, qui ouvre une nouvelle page de l’ethnomusicologie en même temps qu’il en élève le niveau d’exigence.

• L’ethnomusicologie française

On se sera peut-être étonné que peu de place ait été accordée à l’ethnomusicologie française. Or force est de constater que, à part les ouvrages de Brăiloiu, peu de livres français ont ouvert de nouvelles voies à la recherche. Une exception toutefois, avec l’*Origine des instruments de musique* d’André Schaeffner (1936) qui propose une hypothèse kinesthésique de l’origine de la musique : elle naît du corps et du geste, et le *corps*, avec les sonailles par exemple, s’est littéralement
entouré de musique. À côté d’une approche historique pour laquelle il manque peut-être des preuves archéologiques, l’ouvrage de Schaeffner fait une large place à la dimension sociologique du problème. Tout en proposant sa propre classification des instruments, l’auteur ne s’en tient jamais à leur seule description morphologique, ils sont toujours reliés au système de pensée et au contexte ethnique qui les ont vus naître. En ce sens, ils sont décrits comme des signes.

Est-ce à dire qu’il n’y ait pas une activité ethnomusicologique française ? Loin de là, et de la plus grande qualité. Elle témoigne du plus grand éclectisme dans le choix des méthodes d’investigation et d’analyse, et d’une grande diversité d’intérêt géographique : folklore français (cf. Marcel-Dubois, M. Pichonnet-Andral), Afrique de l’Ouest, îles Salomon, Suisse (H. Zemp), Afrique centrale

(S. Arom, V. Dehoux), Europe méditerranéeune, Maroc, Éthiopie (B. Lortat-Jacob), Asie, Tibet, Népal (M. Helffer), Tchad, Libye (M. Brandily), Vietnam (Tran Van Khe, Tran Quang Hai), Inde (A. Daniélou), Afghanistan (P. Pitoeff), Rajahstan (G. Dournon). On fera une mention particulière de Gilbert Rouget, directeur du département ethnomusicologique du musée de l'Homme de 1964 à 1985, spécialiste de l'Afrique noire, et dont l'ouvrage, *La Musique et la transe* (1980), fruit de longues années de réflexion, renoue avec une tradition importante devenue trop rare dans cette discipline : le travail de synthèse sur un problème particulier (on pense par exemple à *La Musique et la magie* de Combarieu, 1909, ou *Rhythm and Tempo* de Curt Sachs, 1953).

2. Méthodes et ohjets de l'ethnomusicologie : entre l'universel et le culturel

Si nous ne pouvons, aujourd'hui encore, donner une définition très sûre de l'ethnomusicologie, c'est qu'elle est difficile à cerner, du point de vue à la fois de ses méthodes et de son objet. Le fait même que sa dénomination actuelle n'ait que quarante ans environ montre bien sa relative instabilité.

• Les deux pôles de l'ethnomusicologie

Du point de vue méthodologique, on peut dire que l'ethnomusicologie oscille entre deux pôles.

D'un côté, elle a une vocation comparatiste et universelle : elle se propose d'étudier l'ensemble des musiques du monde, car, comme le dit B. Nettl avec humour, « l'ethnomusicologue est un

glouton ». Cette orientation manifeste, selon une distinction bien installée en anthropologie et en linguistique, un caractère *étique*, c'est-à-dire qu'elle est menée à partir du point de vue propre au chercheur et à sa culture.

De l'autre côté, l'ethnomusicologie, dans sa version plus ethnologique que musicologique, a tendance à privilégier la spécificité culturelle d'une civilisation musicale : on se méfie des vastes entreprises comparatives ou des grandes généralisations pour favoriser l'approche spécifique et monographique ; le point de vue doit y être *émique*, c'est-à-dire qu'il s'appuiera sur les concepts et le système de pensée propre aux autochtones. À la limite, l'analyse devrait être faite par l'autochtone lui-même. On peut, sans excès, pousser plus loin la série des parallélismes : du côté « étique », on n'hésite pas à formuler des jugements de valeur, et à considérer par exemple que la musique de Bali ou de Java est plus belle que la monotone musique des Indiens d'Amérique. Du côté « émique », on s'en méfie, et les seuls critères admissibles sont ceux qui sont propres à la culture concernée, car les nôtres ne sauraient prétendre à l'universel puisqu'ils sont, eux aussi, conditionnés par notre histoire culturelle.

On voit donc dans quel dilemme l'ethnomusicologie est enfermée. Dans sa version comparatiste, elle est à la recherche des universaux de la musique, question légitime d'un point de vue anthropologique, comme le rappelle le titre du livre de J. Blacking : *How Musical is Man ?* Dans sa version culturaliste, elle tend à s'intéresser spécifiquement à chaque culture et elle met entre parenthèses la personnalité du chercheur. Mais cette position aboutit sans doute à un paradoxe car, par définition, la discipline ethnomusicologique, comme institution, est un produit de la civilisation occidentale, et elle s'intéresse, à partir de catégories de

pensée et d'outils méthodologiques engendrés par *notre* histoire scientifique, à ce que *nous* considérons comme fait musical.

• Les grandes questions de l'ethnomusicologie

ll n'est pas étonnant que l'ethnomusicologie, au-delà de sa diversité d'écoles ou de tendances, soit perpétuellement confrontée ou ramenée aux mêmes questions, opportunément inventoriées dans l'ouvrage de Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology* (1983). À la conception ethnocentrique de « la musique, langage universel », on oppose aujourd'hui la spécificité des cultures musicales. De plus, on fait observer que, si la plupart des sociétés ont différents termes pour les genres musicaux, elles sont loin de posséder toutes l'équivalent du mot « musique ». Et, même lorsqu'elles en disposent, ses frontières sémantiques ne correspondent pas nécessairement à la distinction que *nous* faisons entre musique et non-musique (parole, bruit), en admettant que, dans nos contrées, cette limite soit clairement établie. Ainsi, l'ethnomusicologie s'est-elle parfois interrogée sur les critères de distinction entre le parlé et le chanté. On a aussi évoqué le continuum « parole-musique-danse », tant il est difficile, dans certaines cultures, de dissocier le geste chorégraphique de l'exécution musicale.

Le concept d'œuvre musicale n'est pas simple non plus. Quel est le critère d'identité d'une pièce, d'un chant ? Son titre ? Le premier vers ou la première phrase ? Et que dire des productions musicales sans titre, aboutissement d'un *processus* déterminé par des échelles, des schémas d'improvisation ou des motifs ?

Du point de vue des structures et des processus compositionnels, la comparaison des renseignements glanés sur la planète fait

apparaître une étonnante diversité. Ainsi, on a souvent distingué parmi les musiques extra-européennes les musiques dites d'art (Inde, Bali, Java) et les musiques traditionnelles populaires (musiques des Esquimaux, des Pygmées ou des Indiens d'Amérique). Une division analogue apparaît dans les pays européens, entre la musique savante (Bach, Beethoven, Schönberg...) et la musique populaire paysanne. On a longtemps cru que l'on pouvait opposer les secondes aux premières sur la base de la non-existence de théories, au point qu'on a pu définir l'ethnomusicologie comme l'étude des musiques sans théories. Or, c'est faire bon marché des musiques asiatiques et arabes, et il devient difficile, à la suite des travaux de Hugo Zemp et de Steven Feld, de nier l'existence d'ethnothéories, sans parler des systèmes implicites reconstitués en leur temps par Brăiloiu, et pour lesquels on connaît mal les relations qu'ils entretiennent avec les stratégies créatrices effectives. On pourrait bien sûr montrer en quoi les ethnothéories se distinguent des théories occidentales, mais on ne peut leur nier ce statut de théorie, dans la mesure où elles se révèlent déterminantes pour la production musicale pratique.

Du côté compositionnel, tous les cas de figure existent, depuis les pièces composées et répétées de manière stable jusqu'aux musiques à processus continuellement renouvelés. Les recherches contemporaines, celles de Simha Arom par exemple, sur les systèmes musicaux et les modèles qui les sous-tendent conduisent à apporter de sérieuses limites au concept d'improvisation. Et il n'est pas jusqu'au concept de « musique de tradition orale » qu'il ne faille parfois questionner. Il y a des notations musicales stricto sensu dans certaines cultures musicales de l'Asie. Et si la *musique* des chants esquimaux, composée et apprise de mémoire, est effectivement transmise oralement, les Inuit savent aussi s'aider de l'écriture du *texte* des chants dans l'alphabet syllabique que les missionnaires

leur ont appris depuis le début du siècle. Il est donc des cas où l'oralité n'est pas aussi pure qu'on le croit.

Si on a longtemps défini l'anthropoIogie comme I'étude des sociétés « froides » ou sans histoire, jusqu'à ce que l'ethnohistoire vienne bouleverser cette conception, l'ethnomusicologie a été longtemps considérée, de la même façon, comme une discipline purement synchronique. Certes, dans ses débuts et sous I'influence des théories diffusionnistes, les spéculations sur l'origine de la musique n'ont pas manqué, mais elles ont disparu en même temps que la communauté scientifique refusait la reconnaissance de strates établies entre des degrés plus ou moins forts de « primitivité » et d'ancienneté. Est-ce à dire que toute perspective historique ait disparu de l'ethnomusicologie ? On ne saurait l'affirmer. Les découvertes et recherches nouvelles sur le fonctionnement du cerveau ne vont pas manquer de relancer la vieille question de l'origine de la musique par rapport au langage, mais sur une base biologique, comme on le pressent dans I'essai de Blacking. De plus, les questions d'ordre historique réapparaissent avec l'étude du changement musical : la mondialisation de la culture euro-américaine par les médias audiovisuels, le contact étroit établi entre les cultures des chasseurs-cueilleurs et les nôtres ; l'apparition d'un « quart monde » dans les pays industrialisés, la présence d'autochtones et d'aborigènes dans les villes et le développement de l'ethnomusicologie urbaine transforment l'étude des pratiques musicales, qui ne porte plus, comme disait Brăiloiu à propos de l'écoIe de BerIin, sur de « fabuleuses migrations », mais sur notre environnement immédiat.

On dit encore que l'ethnomusicologie s'intéresse surtout à des musiques fonctionnelles. L'introduction d'observations ethnographiques dans Ia discipline aura permis d'inventorier les

« circonstances musicales » dans lesquelles sont exécutées les musiques étudiées : chants liés au travail, musiques religieuses, musiques théâtrales par exemple (C. Boilès, 1978) et aussi, plus largement, musiques de fêtes (B. Lortat-Jacob, 1980). Mais cette constatation renvoie à un des problèmes théoriques très difficiles : Ia structure des pièces est-elle *façonnée* par ces contextes ? Bien entendu, les fonctionnalistes l'affirment, mais le démontrent-ils vraiment ? Le récent courant culturaliste nous semble apporter une réponse passe-partout à la question du Iien entre culture et musique : la musique aurait pour fonction de renforcer la cohésion de Ia société, mais on est en droit de se demander comment et, surtout, pourquoi. Ce déterminisme culture-musique tend également à faire oublier la possibilité d'une origine historique des langages musicaux, comme Herzog I'avait opportunément démontré dans Ies années trente. Les fonctionnalistes admettent difficilement que Ies autochtones puissent attacher des valeurs esthétiques à leurs productions musicales, même si on assiste à de timides essais d'« ethnoesthétique ». Or, dans Ia mesure où l'amour semble bien un des universaux du comportement humain, il serait étonnant que le sentiment de beauté n'en soit pas un et, si tel est le cas, il est difficile d'imaginer que la musique n'en fasse pas l'objet.

De toute façon, ce problème de la valeur particulièrement délicat reste une question ouverte en ethnomusicologie. L'ethnomusicologue doit s'intéresser à toutes les formes musicales d'une culture et à toutes les cultures du monde. « Pour lui, écrit Nettl, toutes les musiques sont égales. »

Ainsi, même lorsque l'ethnomusicologie se détourne des vastes comparaisons pour étudier des cultures spécifiques, elle constitue peu à peu, par Ies questions qu'elIe pose, une vaste *musicologie générale* qui concerne I'ensemble des musiques. On peut alors

légitimement se demander quelles sont les frontières de l'ethnomusicologie. Les musiques de tradition orale ? On a vu que l'oralité n'est pas un critère suffisant. Les musiques populaires ? Mais où placer la limite entre les musiques paysannes d'un côté, le jazz et la variété de l'autre ? On serait tenté de proposer une définition négative : l'ethnomusicologie s'intéresse à tout ce que la musicologie classique n'étudie pas, mais, là encore, on risque de connaître quelques surprises. En effet, toutes les questions de musicologie générale soulevées par l'ethnomusicologie ne s'adressent-elles pas aussi à la *musique occidentale* ? En faisant de notre culture musicale une culture parmi d'autres, n'est-il pas intéressant de comparer les cultures extra-occidentales à nos modes d'apprentissage, de composition, d'interprétation et d'évaluation, nos circonstances d'exécution et tout le rituel dont nous entourons le concert ? Quelques paragraphes de Nettl et un fort beau chapitre de *La Musique et la transe* de Rouget, où un musicien africain entreprend l'ethnomusicologie apocryphe d'une soirée à l'Opéra de Paris, font entrevoir le jour où la « gloutonnerie » de l'ethnomusicologue lui fera aussi avaler la musique occidentale. Le renversement sera alors complet : la musicologie comparée, née avec l'école de Berlin, s'intéressait surtout aux paramètres sonores dont elle faisait l'analyse avec les outils de la musicologie classique ; l'ethnomusicologie de demain, dans la foulée de la relativisation culturelle, absorbera la musique de Mozart et de Wagner, désormais placée sur le même pied que celle des Pygmées et des Papous.

3. Le métier d'ethnomusicologne

• Le terrain

Notre époque admet difficilement l'« ethnomusicologie en chambre » d'autrefois. L'ethnomusicologue va sur le terrain, et le terrain est exigeant. Tout d'abord, il demande une sérieuse préparation : lecture de toute la littérature musicologique et ethnographique sur la population concernée ; audition des disques déjà réalisés et des bandes déposées dans les archives existantes ; entrevues avec des anthropologues, linguistes ou autres ethnomusicologues qui ont déjà visité la région et, parfois, rencontres des autochtones « installés en ville ». La préparation technique n'est pas la moindre : achat ou location des magnétophones et magnétoscopes... Pour l'ethnomusicologue, le chemin est long avant que ne commence l'investigation proprement dite.

Le temps passé sur le terrain est variable : certains, pour des raisons économiques et familiales, favorisent les séjours répétés d'un ou deux mois ; aux États-Unis, on admet difficilement qu'un étudiant de doctorat en ethnomusicologie passe moins d'une année complète sur le terrain ; Mantle Hood (1971) parle de plusieurs années, dont la première est consacrée uniquement à s'imprégner des us et coutumes du pays et à se faire admettre dans le milieu. Des problèmes éthiques peuvent alors se poser : jusqu'où s'impliquer dans la vie – politique, en particulier – d'une communauté ? Tout, évidemment, est une question de tact, de personnalité et d'objectifs. La traditionnelle technique du questionnaire a fait place à la pénétration vécue de la culture et à l'observation participante. On apprend une culture musicale comme on apprend une langue, et, à ce titre, Hood a développé l'intéressant concept de bi-musicalité, faisant même de l'apprentissage musical une des tâches essentielles de l'ethnomusicologue, ce qui est contesté par beaucoup.

• Les transcriptions et les analyses

À son retour, le chercheur va devoir entreprendre un long travail de dépouillement : mise au propre de ses notes et de son journal de terrain, établissement du catalogue des pièces enregistrées, copie des bandes pour leur préservation, leur dépôt en archives, leur renvoi dans la communauté visitée.

Alors commence l'exploitation du matériel. Faut-il systématiquement transcrire tout ce qui a été enregistré ? Certains estiment qu'il est possible de tirer beaucoup d'informations d'une pièce, d'un style, de tout un corpus en repérant ses traits spécifiques après des écoutes nombreuses et attentives. Tout dépend des objectifs. Il fut une époque où l'on assignait à la transcription une fonction de préservation. Lorsque Bartók entreprend de constituer le *Corpus Musicae hungaricae,* il fournit là non seulement la base d'une étude scientifique, mais aussi il rassemble et permet la diffusion de l'ensemble de la musique populaire hongroise. Mais, ici, l'ethnomusicologue rencontre deux dilemmes que Charles Seeger a particulièrement bien soulignés. Premièrement, on ne peut produire une transcription qui soit à la fois prescriptive (destinée à l'exécution) et descriptive (destinée à l'analyse). Et, dans le cas de la transcription descriptive, jusqu'où faut-il aller dans ce que les Américains appellent les *minutiae* ? Deuxièmement, faut-il faire une transcription « étique » qui essaie d'enregistrer tout ce que repère l'oreille (du chercheur occidental) ou la machine (l'on doit à Seeger d'avoir inventé le mélographe particulièrement efficace pour la transcription automatique et détaillée des monodies), ou bien une transcription « émique » qui se fonde sur les traits pertinents du système étudié ? Mais, comme les travaux empiriques de V. Chenoweth l'ont montré (1979), il est rare, en particulier pour les hauteurs, que l'on puisse établir une transcription émique sans être d'abord passé par une transcription étique.

Vient ensuite l'analyse. Les méthodes ne sont pas si nombreuses en ethnomusicologie. Là encore, il n'y a pas de méthodes qui ne se définissent en fonction des objectifs : celle de M. Kolinski par rapport aux visées universelles ; celle de A. Lomax dans son projet de cantométrique ; celle de B. Bartók en vue des classifications ; celles de G. Herzog, B. Nettl ou H. Roberts qui décrivent les pièces et les corpus selon un ensemble de traits pertinents, afin de produire une caractérisation stylistique (mais cet ensemble de traits est-il suffisamment fin et pertinent pour permettre les différenciations ?) ; celles, enfin, empruntées aux modèles de la linguistique (phonologie, techniques paradigmatiques, grammaires génératives) qui ont d'autant plus intéressé les ethnomusicologues qu'ils ne disposaient pas, comme leurs collègues, de l'outil élaboré depuis plusieurs siècles pour l'analyse harmonique.

Aujourd'hui, on observe une baisse d'intérêt pour l'analyse en tant que telle. Les chercheurs travaillent davantage à la description de l'environnement socioculturel du fait musical, avec une insistance particulière, ces dernières années, sur les formes d'exécution. Mais toute discipline scientifique est marquée par l'oscillation entre les divers pôles de préoccupation, et il serait bien étonnant que les problèmes d'analyse ne reviennent pas en force, un jour ou l'autre.

• Les publications

L'ethnomusicologue peut être archiviste, et gérer des collections de bandes magnétiques, comme celles de la section d'ethnomusicologie du musée de l'Homme de Paris, du musée des Arts et Traditions populaires (devenue département de la musique) ou du musée Guimet, aux États-Unis, celles des importantes Archives of Traditional Music de Bloomington ou celles de la

Library of Congress de Washington. Le musée d'ethnographie de Genève gère les Archives internationales de musique populaire. Il peut également devenir conservateur d'instruments : l'organologie, illustrée par Sachs et Schaeffner, est un des secteurs importants de la recherche ethnomusicologique. Les principales revues sont *Ethnomusicology*, organe de la Society for Ethnomusicology, qui tient ses congrès sur le continent nord-américain, le *Yearbook for Traditional Music* de l'International Council for Traditional Music, à vocation mondiale, et *The World of Music*, du Conseil international de la musique de l'U.N.E.S.C.O., publiée à Berlin ; certaines sont spécialisées par secteurs, comme *Asian Music* ou le *Yearbook for Interamerican Musical Research*. Des articles de fond paraissent dans des revues de musicologie comme *Analyse musicale*. Pour les monographies portant sur des cultures musicales particulières, on pourra se reporter à la sélection bibliographique publiée en 1977 dans le n° 28 de la revue *Musique en jeu*. Enfin, l'ethnomusicologue publie des disques, même si, dans la profession, certains se montrent hésitants, peut-être en raison des problèmes difficiles de droits d'auteur et des compromissions commerciales, quant à la légitimité scientifique de l'entreprise. On ne pourra nier que des collections comme celles du musée de l'Homme, de Musical Sources (U.N.E.S.C.O.), d'O.C.O.R.A. (radio française) de l'O.R.S.T.O.M. ou de Folkways (États-Unis) ont contribué, relayées par les radios, à élargir la conscience musicale du mélomane, en même temps qu'elles fournissaient au spécialiste une source documentaire plus accessible que les collections d'archives.

En définitive, l'ethnomusicologie apparaît comme un formidable carrefour de disciplines et exige de l'ethnomusicologue des connaissances et des qualités multiples. Sur le plan humain : endurance, santé, persévérance en même temps que sensibilité, tact et diplomatie. Sur le plan scientifique : compétence musicale, bien

sûr, mais aussi connaissances linguistiques et anthropologiques. Une même personne peut-elle suivre l'évolution et l'accumulation des connaissances dans toutes ces disciplines parallèlement aux recherches particulières sur la ou les cultures qu'elle étudie ? Tout dépend des individus, mais une chose est certaine : on ne peut entreprendre sérieusement des études et des recherches ethnomusicologiques si on ne possède pas une curiosité et une sensibilité qui dépassent le cadre strict de la musique. Le métier d'ethnomusicologue est peut-être l'un des plus difficiles de toutes les sciences humaines.

Jean-Jacques NATTIEZ

Bibliographie

S. AROM, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale. Structure et méthodologie,* 2 vol., S.E.L.A.F., Paris, 1985

J. BLACKING, *How Musical is Man ?*, Univ. of Washington Press, Seattle, 1973 (trad. franç., *Le Sens musical,* éd. de Minuit, Paris, 1980)

C. BRĂILOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, réimpr. Minkoff, Genève, 1973

H. CHARNASSÉ éd., *Aspects de la recherche musicologique* au Centre national de la recherche scientifique, C.N.R.S., 1984

V. CHENOWETH, *The Usarufas and their Music*, S.l.L. Museum of Anthropology, Dallas, 1979

D. DE COPPET & H. ZEMP, *'Are'are' : un peuple mélanésien et sa musique*, Le Seuil, 1978

A. DANIÉLOU, *La Musique de l'Inde du Nord,* Buchet-Chastel, Paris, 1985

V. DEHOUX, *Chants à penser Gbaya, Centrafrique*, S.E.L.A.F., Paris, 1986

S. FELD, *Sound and Sentiment*, Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphie, 2e éd. 1990

J. GERGELY, *Bartok et le folklore musical*, Richard-Masse, Paris, 1980

G. HERZOG & H. HALPERT, *Folk Tunes from Mississippi,* repr. of 1937, Da Capo Press, New York, 1977

M. HOOD, *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill, 1971, rééd. 1982

J. KUNST, *Ethnomusicology*, Reprint Services Corp., Irvine (Calif.), 1988
J.-L. LE QUELLEC éd., *Collecter la mémoire de l'autre*, Geste éd., Vouillé, 1991
A. LOMAX, *Folksong Style and Culture*, repr. of 1968, Transaction Publ., New Brunswick (N. J.), 1978
B. LORTAT-JACOB, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, coll. Les Cahiers de l'homme, Société française de musicologie, Paris, 1980 ;
L'Improvisation dans les musiques de tradition orale, S.E.L.A.F., Paris, 1987
W. MAIOLI, *Son et musique : leurs origines*, Flammarion, Paris, 1991
D. MCALLESTER, J. T. KOETTING, D. B. RECK & M. SCOBIN, *Worlds of Music*, Schirmer Books, New York, 1984
B. NETTL, *The Study of Ethnomusicology*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1983
B. NETTL & P. V. BOHLMAN, *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Univ. of Chicago Press, Chicago (Ill.), 1991
G. ROUGET, *La Musique et la transe*, Gallimard, nouv. éd., 1990
C. SACHS, *Rythm and Tempo*, Columbia Univ. Press, New York, 1988
A. SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique : introduction à l'histoire de la musique instrumentale*, Mouton, De Gruyter, Hawthorne (N. Y.), 2e éd. 1980
C. SEEGER, *Studies in Musicology*, Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1977
V. K. TRÂN & Q. H. TRÂN, *Tran Van Khê et le Viet Nam*, La Revue musicale, Paris, 1987
H. ZEMP, *Musique Dan*, coll. Les Cahiers de l'homme, Mouton, 1971.

EUPHONIUM

Également appelé basse, saxhorn basse ou tuba basse, l'euphonium est un instrument à vent à pistons de la famille des cuivres, accordé en *ut* ou en *si* bémol, une octave plus bas que la trompette ; c'est le principal instrument de la tessiture ténor-basse dans les musiques militaires. Il a été inventé vers 1843 par un certain, Sommer, facteur de Weimar, qui l'a initialement appelé *Sommerophone*.

L'euphonium, qui est dérivé du bugle à pistons (Flügelhorn) et du cornet à pistons, possède une large perce conique qui ressemble à celle du tuba et se tient verticalement, avec le pavillon dirigé vers le haut (aux États-Unis, le pavillon est souvent orienté vers l'avant). Il comporte normalement un quatrième piston en plus des trois pistons essentiels, afin d'abaisser l'étendue sans interruption jusqu'aux sons fondamentaux notés en dessous de la clef de *fa*. Sans ce quatrième piston, il y aurait un trou entre les deux notes les plus graves que peut produire l'instrument. L'étendue totale va du *si* bémol$_{-1}$ aux environs du *do*$_4$. Cet instrument est généralement noté en clef de *fa* à la hauteur réelle dans les musiques militaires et en clef de sol une neuvième au-dessus des sons réels dans les fanfares. Les doubles euphoniums (ou euphoniums duplex) possèdent un autre pavillon et un autre tube qui peuvent être utilisés grâce à un piston supplémentaire pour parvenir à une plus grande légèreté de son.

L'euphonium est étroitement apparenté au tuba par sa forme et il lui sert souvent de ténor. Il ressemble aussi au *baritone* anglais, dont il possède la même tessiture, bien que la large perce de l'euphonium lui confère une qualité sonore différente.

E.U.

EXPRESSION

À la différence des arts plastiques, où l'œuvre est donnée une fois pour toutes, l'œuvre musicale, même écrite, se situe sur un plan temporel : n'existant que si elle est jouée, à l'instar des arts du spectacle, elle nécessite le plus souvent la réunion de plusieurs personnes – les interprètes – pour acquérir une existence fugitive.

Pour conférer à la musique toute son expression et respecter au mieux les desseins du compositeur, les interprètes doivent respecter les indications de mouvement, de phrasé et de nuance figurant sur la partition ou, en l'absence de celles-ci, donner l'exécution qui aurait paru idéale à celui qui l'a écrite.

L'interprétation n'est pas une banale exécution : elle doit être une réinvention de ce qu'a voulu exprimer le compositeur. Même si la partition est riche en indications et détails, le champ reste en effet vaste pour que l'interprète puisse donner libre cours à ses facultés créatrices. Celui-ci doit donc arriver à un équilibre entre la pensée de l'auteur et la liberté d'expression de son art.

Le mouvement désigne l'allure à laquelle une mélodie doit être interprétée. Il est indiqué par un terme placé au-dessus de la portée et auquel correspond un rythme de battement de métronome, par exemple : *lento* (lent), *adagio* (moins lent), *andante* (modéré), *allegro* (vif), *vivace* (très vif). Ces différents mouvements admettent des accélérations ou des ralentissements, indiqués par des termes comme *rallentando* (en ralentissant), *ritardando* (en retardant) ou

rubato (relâché). Ils peuvent être précédés de préfixes : *più* (plus), *molto* (très), *un poco* (un peu), *ma non troppo* (mais pas trop)...

Ces indications de mouvement, quelque peu abstraites, sont très souvent complétées par des indications de caractère : par exemple, *con anima* (avec âme) ou *con spirito* (avec esprit). Ces indications de caractère, quasi inexistantes jusqu'au XVIIIe siècle, vont proliférer à partir du XIXe ; souvent descriptives et poétiques, elles n'ont d'autre but que de solliciter, par des suggestions ou des images appropriées, l'imagination et la sensibilité de l'interprète, afin de le conduire vers une façon de jouer proche de ce qu'a souhaité l'auteur. On comprend mieux, dans cette optique, le caractère étonnant d'indications telles que « comme une buée irisée » que propose Debussy pour *Cloches à travers les feuilles* (*Images*, pour piano, Livre II, 1908) ou « avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée » de la *Neuvième Sonate* pour piano de Scriabine (1913). S'il est peu probable qu'un auditeur, même très sensible, devine à travers ce qu'il entend les intentions du compositeur, ces images poétiques modifient subtilement la façon de jouer de l'interprète et tel est, en fin de compte, le rôle des indications de caractère.

Les nuances désignent les différences d'intensité qui donnent vie à l'œuvre : il s'agit, en d'autres termes, des indications de dynamique. Aucune indication de nuance n'apparaît sur les textes musicaux avant 1500, et il faut attendre le début du XVIIe siècle pour voir notés les *forte* (*f*) et les *piano* (*p*), par Adriano Banchieri (1568-1634). Ces indications de nuance sont très rares chez Jean-Sébastien Bach ; en revanche, Jean-Philippe Rameau leur accorde déjà une grande importance. Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart en seront avares et se contenteront en général de forte et de piano ; notons cependant la présence assez fréquente dans les pièces pour

clavier de Mozart des forte piano, qui font se succéder soudainement les deux nuances. À la fin du XVIIIe siècle, les progrès de la facture instrumentale et de l'orchestration vont rendre nécessaire une diversification plus subtile des intensités : c'est ainsi qu'apparaîtront plus fréquemment le *mezzo-forte* (*mf*), relais indispensable entre le piano et le forte, le *pianissimo* (*pp*) et le *fortissimo* (*ff*). Une différenciation plus poussée des dynamiques extrêmes (*ppp* et *fff*) apparaîtra plus tardivement, encore que l'on trouve déjà la mention *ppp* chez Franz Schubert. Par ailleurs, à ces indications de nuance, discontinues par essence, s'ajouteront peu à peu des notations de variation continue de l'intensité, par exemple le *crescendo* ou le *decrescendo*.

L'accentuation est la mise en relief d'une note ou d'un accord par une augmentation de la dynamique, une prolongation de la durée de la note ou un léger silence avant de jouer celle-ci. Ces indications d'attaque précisent la manière d'émettre le son, *staccato* signifiant par exemple que la note doit être détachée et *legatissimo* que le son doit être le plus lié possible. Lorsque ces indications ne sont pas des abréviations, elles peuvent prendre la forme de symboles dessinés au-dessus des figures de notes : le point indique une note piquée, le trait dit louré une prolongation expressive de la note. Dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, Haydn et Mozart emploient couramment la liaison et le point. Au XIXe siècle, d'autres signes s'ajoutent à ces premières indications d'accentuation, qui permettent aux compositeurs de faire connaître de plus en plus précisément leurs desiderata. Le XXe siècle a vu proliférer de nouveaux signes, correspondant à de nouveaux types d'accentuation. Ainsi, dans son étude pour piano *Mode de valeurs et d'intensités* (1950), Olivier Messiaen dénombre onze possibilités d'attaque et ajoute : « avec l'attaque normale, sans signe, cela fait

douze », ce qui porte à son comble la perplexité de l'interprète, qui se demande comment jouer un son qui ne soit ni accentué, ni percuté, ni piqué, ni posé, ni lié, ni détaché !

Juliette GARRIGUES

FACTORY RECORDS

La firme discographique Factory Records, née pendant la période punk de la fin des années 1970, fut au cœur de la scène musicale de Manchester jusqu'à ce que celle-ci s'effondre au début de la décennie 1990. Comme le groupe de Manchester The Buzzcocks, le cofondateur de Factory, Anthony H. Wilson (présentateur de l'influent programme télévisé britannique de pop music intitulé So It Goes), apprend les ficelles du métier avec les Sex Pistols. Après avoir fait ainsi ses premières armes, il décide de prendre une tout autre direction avec l'aide du graphiste Peter Saville, dont le design néoclassique sera la signature des pochettes du label. Factory Records attire tout d'abord le groupe The Durutti Column, qui, sous la houlette de Vini Reilly, mêle savamment ambiances mélancoliques et trouvailles musicales. Viennent ensuite Orchestral Manoeuvres in the Dark et leur électro-pop rageuse, ainsi que Joy Division, groupe aux angoisses théâtrales et ténébreuses formé et façonné par l'un des plus grand producteurs de la ville, Martin Hannett. Le plus célèbre « tube » de Joy Division, *Love Will Tear Us Apart* (1980), sort après le suicide de Ian Curtis, chanteur du groupe. Malgré ce drame, celui-ci poursuit sa carrière sous un autre nom, New Order, et participe au financement de l'autre grand projet lancé par le label dans les années 1980, L'Hacienda, un club où la dance music se mêle au post-punk. De ce savant mélange naîtront des groupes tels que Simply Red, Happy Mondays, Stone Roses et The Smiths, caractérisé par ses délires maniaco-dépressifs. Seul Happy Mondays enregistrera pourtant chez Factory Records.

Peter SILVERTON

E.U.

FANDANGO

Danse populaire espagnole, qui peut être chantée. Connu dès le XVII^e^ siècle, le fandango est de rythme ternaire (3/4) et de tempo assez rapide (*allegretto*) ; il était autrefois un 6/8 lent. L'étymologie arabe du terme semble douteuse ; on lui préfère une origine africaine. La danse fut introduite en Europe par les Espagnols qui revenaient des Indes occidentales après avoir fréquenté les Noirs déportés de Guinée. Le couple de danseurs qui exécute le fandango évolue sans se toucher, en jouant des castagnettes, tandis qu'un guitariste accompagne et, parfois, chante. Le fandango mime la déclaration d'amour et décrit ordinairement les phases suivantes : hommage à la dame, refus de celle-ci, essai de séduction et fuite de la jeune femme, colère et rage du danseur, seconde déclaration de l'homme, acceptation de la partenaire. Il existe plusieurs variétés locales de fandangos : *malagueña, rondeña, granadina, murciana, asturiana,* etc. En Europe non espagnole, la vogue du fandango fut considérable : Gluck, Mozart, Boccherini en écrivirent au XVIII^e^ siècle, Rimski-Korsakov introduisit un « fandango asturiano » dans le *Capriccio espagnol*. Quant aux compositeurs de la péninsule Ibérique, on ne compterait plus les leurs : Albéniz (*Iberia*), Granados (*Goyescas*), Falla (*Le Tricorne*), Ernesto Halffter (*Sonatina*).

Pierre-Paul LACAS

FANTAISIE

Sous son acception la plus générale, le terme de fantaisie désigne en musique une pièce instrumentale de forme assez libre et proche de l'improvisation, mais non sans rapports avec des formes plus strictes déjà en usage. Concrètement, la fantaisie évolue entre ces deux pôles : la liberté, ou plutôt l'anormal (ni l'un ni l'autre ne voulant dire anarchie), d'une part, la rigueur, d'autre part.

En Italie au XVI^e^ siècle, elle s'identifie avec le *ricercare*, de style contrapuntique. Elle s'épanouit dans l'Angleterre élisabéthaine sous le nom de *fancy* et sous forme de pièces pour violes, d'écriture imitative et fuguée, aux thèmes parfois populaires, et agrémentées d'épisodes variés alternant avec ceux en contrepoint. On la retrouve en Italie (Frescobaldi), en France (Eustache Du Caurroy, Louis Couperin, Marin Marais).

Au XVIII^e^ siècle, Bach traite le genre sans le moindre esprit de système : il s'appuie soit sur un thème unique (*Fantaisie en ut mineur pour orgue*) soit sur deux thèmes (*Fantaisie en sol mineur pour orgue*), allant même jusqu'à substituer la fantaisie au prélude dans sa *Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur pour clavecin.* Mozart, avec sa *Fantaisie en ut mineur pour piano* (K. 475), et Haydn, avec les mouvements lents de ses *Quatuors*, op. 54, n° 2, et op. 76, n° 6, écrivent des pages d'une profonde cohérence mais échappant à certains des critères habituels du style sonate ; il en va de même de Beethoven dans le premier mouvement de sa *Sonate*, op. 27, n° 2 (cela sans parler de sa *Fantaisie pour piano*, op. 77, ni de celle *pour piano, orchestre et chœurs*, op. 80).

Au XIX^e siècle, le terme devient de plus en plus arbitraire, et il désigne aussi bien des variations libres qu'une sonate en principe irrégulière. Très significative est la *Fantaisie*, op. 17, de Schumann, qui dans cet hommage à Beethoven se garde bien d'avoir recours au cadre extérieur et même aux principes de la sonate, en prend plutôt le contre-pied et, ce faisant, crée un véritable chef-d'œuvre. Liszt, en revanche, et c'est tout aussi significatif, ne songera pas à appeler « fantaisie » sa *Sonate en si mineur*, ni Schönberg sa *Symphonie de chambre*, op. 9, ni Sibelius sa *Symphonie n^o 7*, pourtant œuvres en un seul mouvement. On peut encore citer les *Fantaisies* sur des motifs d'opéras de Liszt, la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Debussy, la *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis* de Vaughan Williams, la *Fantaisie pour piano et violon* de Schönberg. C'est dans la littérature d'orgue (Liszt, Franck, Reger) que le genre est resté le plus fidèle à l'ancienne tradition.

Marc VIGNAL

FARANDOLE

Danse populaire provençale (*farandoulo*), sur une mesure à 6/8, de tempo rapide comme la gigue, appartenant au genre des danses en file. Dans la farandole, danseurs et danseuses, alternés et en nombre illimité, se tiennent par la main et dessinent des figures variées : serpentin, arceaux, spirales ou *cacalaus* (escargot), sur des pas de côté sautés ; ils obéissent au premier danseur, chef de file. Arles (d'où vient ledit « pas de farandole d'Arles ») et Avignon en sont les deux foyers principaux ; mais tout le midi de la France connaît la farandole. Elle peut être chantée, mais elle est ordinairement accompagnée, en Provence, de galoubets et de tambourins locaux. Une telle danse en file est connue en Europe et ailleurs ; dans l'Antiquité grecque et crétoise (« danse des grues » ou *géranos*), elle était une danse de fertilité. Aussi Diouloufet (1816) et Mistral (1878) ont-ils voulu relier la farandole provençale à la civilisation grecque. Gounod (*Mireille*), Bizet (*L'Arlésienne*), Théodore Dubois (*La Farandole*), Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Claude Delvincourt, Henri Casadesus et Darius Milhaud ont écrit des farandoles, avant tout pour évoquer l'atmosphère de la Provence.

Pierre-Paul LACAS

FENICE DE VENISE

C'est à Venise, il ne faut jamais l'oublier, que s'est ouvert en 1637 le premier théâtre d'opéra payant, le San Cassiano, un théâtre ouvert au peuple et non plus seulement réservé à l'aristocratie, qui assistait aux représentations dans le secret de ses palais. Venise a très vite eu le goût de l'art lyrique et, en 1630, un premier opéra véritable y est représenté, au palais Mocenigo Dandolo (aujourd'hui hôtel Danieli) : *Proserpina rapita* de Monteverdi. L'engouement des Vénitiens allait très vite entraîner l'ouverture de nombreuses autres salles : au XVII^e^ siècle, on a compté jusqu'à douze théâtres d'opéra qui fonctionnaient en même temps ! C'est dire la passion des Vénitiens pour cet art nouveau.

À la suite de l'incendie d'un des deux plus grands de ces théâtres d'opéra, le San Benedetto, en 1773, fut décidée la construction de La Fenice : son nom symbolique (le phénix, l'oiseau qui renaît de ses cendres) fut choisi en conséquence. La *nobile societa*, c'est-à-dire la bonne société de Venise, voulait disposer d'un théâtre qui fût le plus beau d'Europe et qui lui permît de se regarder dans le miroir de sa magnificence ; elle lança donc un concours que remporta Gian Antonio Selva, devant vingt-huit autres candidats, avec un projet néo-classique : le théâtre est ouvert, d'une part, sur le campo – c'est la façade principale, flanquée des deux statues de Melpomène et de Terpsichore, réalisées par Giovanni Ferrari –, d'autre part, sur un canal creusé par l'architecte afin de permettre aux spectateurs un accès direct, en gondole, à l'arrière-scène, par un portique à cinq arches posé sur un petit quai surmonté d'une marquise.

Mais ce qui frappe d'emblée le public lors de son inauguration, le 16 mai 1792, plus encore que l'opéra qu'on y donne ce jour-là, *I Giuochi d'Agrigento* de Giovanni Paisiello, c'est la décoration intérieure, signée de Francesco Fontanesi : une pure merveille, qui enflammera d'ailleurs longtemps l'imagination des poètes, des écrivains, des musiciens... et du public. Tout éblouit dans cette salle, qui baigne dans une lumière mordorée que répercutent les appliques et le lustre délicat. Le plafond en tonnelle fait alterner les bleus doux et les stucs dorés. Le rideau de velours bleu nuit, broché au fil d'or, est surmonté d'une petite statue représentant un oiseau aux ailes déployées : le phénix. Et l'atmosphère respire comme une intimité propre aux confidences et aux secrets, sans doute du fait de ce bleu tendre, moins voyant que la pourpre en usage dans la plupart des théâtres. Cent soixante-dix loges, toutes identiques, s'y étagent, sans loge d'honneur. Celle-ci n'apparaîtra qu'en 1808, au lendemain de la visite de Napoléon. Détruite avec tout le théâtre par le terrible incendie de 1836, elle sera reconstruite à l'identique pour la nouvelle inauguration de 1837... mais sera à nouveau détruite lors de l'insurrection de 1848... pour être reconstruite, toujours à l'identique, un an après, sur ordre des Autrichiens !

Quant au poulailler, il ne sera créé qu'en 1838, lors de la reconstruction du théâtre, réalisée en une année seulement par les frères Tommaso et Gianbattista Meduna, d'après les plans initiaux de Selva. La décoration intérieure de Fontanesi sera elle aussi conservée, avec cette dominante bleue qui en fait l'un des plus beaux théâtres du monde. Le phénix encore une fois renaît de ses cendres. Si la salle, d'une capacité de mille cinq cents places, dont huit cent cinquante au parterre, bénéficie d'un confort accru, la machinerie de la scène, améliorée une première fois en 1878 par Lodovico Cadorin, ne sera vraiment modernisée qu'après l'époque

mussolinienne, avec en particulier l'adjonction d'une scène tournante installée par l'ingénieur Eugenio Miozzi.

En 1937, la *nobile societa*, toujours propriétaire du théâtre, le cède à la ville de Venise. La Fenice devient un établissement autonome (*Ente autonomo*) dont la gestion va permettre de lui redonner son prestige initial.

Si La Fenice est un merveilleux théâtre pour l'œil, il n'a pas toujours connu une activité musicale à la hauteur de sa réputation, du fait d'abord d'un orchestre et d'un chœur à la médiocrité avérée. Pourtant, un certain nombre de compositeurs ont attaché leur nom à la scène vénitienne : d'abord Simon Mayr, avec quelques ouvrages importants (*La Lodoiska*, 1796 ; *Telemaco nell'isola di Calipso*, 1797 ; *Lauso e Lidia*, 1798), Domenico Cimarosa (*Gli Orazi ed i Curiazi*, 1796), et surtout Rossini, dont la gloire y fut consacrée en 1813 par son merveilleux *Tancredi* – avec cet air, *Di tanti palpiti*, devenu un véritable « tube » que chacun fredonnait –, et plus tard avec des ouvrages comme *Sigismondo* (1814) ou *Semiramide* (1823). Mais d'autres créations importantes devaient rythmer les saisons de La Fenice, de *I Capuleti e i Montecchi* (1830) ou *Beatrice di Tenda* (1833) de Bellini à *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer (1824), de *Belisario* (1836) ou *Maria de Rudenz* (1838) de Donizetti à des opéras de Mercadante, Giovanni Pacini et surtout Verdi, qui y créa cinq de ses œuvres : *Ernani* (1844), *Attila* (1846), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) – un de ses plus grands échecs : on a peine à le croire aujourd'hui ! – et *Simon Boccanegra* (1857).

Pourtant, si la réputation de La Fenice, qui a attiré les plus grands chanteurs, a permis d'y drainer longtemps de grands créateurs, la rigueur de la censure autrichienne et le conservatisme

du public, qui a conduit de belles œuvres à des fiascos (*La Traviata*, donc, mais aussi *Beatrice di Tenda* ou *Simon Boccanegra*), les en ont finalement éloignés, au profit de la Scala de Milan.

Mis à part la création de *La Bohème* de Leoncavallo en 1897, il faudra attendre la renaissance entamée par la transformation de La Fenice en *Ente autonomo* pour en retrouver le prestige. Les créations de *The Rake's Progress* de Stravinski (1951), de *The Turn of the screw* de Britten (1954), d'*Intolleranza 1960* de Nono (1961), de *Lorenzaccio* de Bussotti (1972), ainsi qu'une politique audacieuse faisant alterner les grands ouvrages du répertoire italien avec des re-créations (*Stiffelio* ou *Aroldo* de Verdi) ou des innovations (*La Passion selon saint Jean* de Bach, mise en scène par Pier Lnigi Pizzi dans un dispositif éblouissant, occupant scène et parterre, le public surplombant le spectacle depuis les loges) ont redonné à La Fenice tout son éclat – jusqu'à ce terrible 20 février 1996.

Cette nuit-là, un impressionnant incendie – dont on apprendra plus tard qu'il était d'origine criminelle – détruit le théâtre de fond en comble. L'émotion est considérable et l'élan international si vif qu'on parvient très vite à réunir l'argent nécessaire à la reconstruction – décidée d'emblée comme devant être, encore une fois, à l'identique. En juin 1997, le chantier commence, et la réouverture est annoncée pour le 31 décembre 1999. C'est compter sans les infinies complications des situations « à l'italienne ». Le chantier est arrêté en 1998, repris en 1999, à nouveau interrompu. Il faudra attendre décembre 2003 pour une première et très partielle ouverture – avant la véritable inauguration, le 12 novembre 2004, avec *La Traviata* dirigée par Lorin Maazel. Et le phénix, une nouvelle fois, renaît de ses cendres.

Alain DUAULT

FIFRE

Petite flûte traversière à six trous, de perce cylindrique étroite, sans clés, d'une tessiture aiguë de deux octaves (en *ré* habituellement). Le fifre est attesté au Moyen Âge et fut très répandu comme instrument militaire de François I^{er} à Napoléon III, en passant par la garde impériale du premier Empire et par les Cent-Suisses de la Restauration. À ne pas confondre avec le piccolo ou avec les formes du genre galoubet provençal ou du *txistu* basque.

Pierre-Paul LACAS

FIGURALISME

Introduction

Le figuralisme – encore appelé madrigalisme – est l'art d'évoquer musicalement une idée, une action, un sentiment, ou encore de dépeindre une situation. Ce goût descriptif existait déjà de façon spontanée et à titre individuel au Moyen Âge mais il devient au XVIe siècle une pratique courante que les compositeurs de motets, de madrigaux ou de chansons désignent par l'expression « peinture pour l'oreille ». Ce recours à la représentation des mots, des idées, des sentiments en musique caractérise ce que l'on a appelé le *stile rappresentativo* (« style représentatif »), qui s'est peu à peu imposé sous la *seconda prattica* (« seconde pratique »), au début du XVIIe siècle, illustrant ainsi une conception figurée de la musique qui s'opposait à la *prima prattica* (« première pratique »), ou style sévère des compositeurs contrapuntistes.

• Musique religieuse et profane de la Renaissance

À partir du XVIe siècle, les compositeurs recherchèrent, plutôt que la souplesse de la courbe vocale, son originalité et sa courbe expressive. Des effets de style commencent à apparaître dans les motets. Dans la conclusion du motet à cinq voix *Pater venit hora* de Jacques Clément (Clemens non Papa, entre 1510 et 1515-1555 ou 1556), les cinq voix terminent toutes ensembles vers l'aigu sur *Jesu Christum*. Cette figure, qui décrit, par une ligne mélodique ascendante, un mouvement vers le haut, et, par analogie, vers le

Christ et le ciel, s'appelle une anabase ; elle est de caractère pictural puisqn'elle est censée « peindre les choses » de manière à ce que l'auditeur puisse voir ce qu'il entend.

Les figuralismes ou madrigalismes se développent et ornent des mélodies évoquant certains mots ou idées importants du texte. On symbolise par exemple la fuite par une section en imitation serrée, sur des rythmes rapides ; le murmure de l'eau est généralement figuré par la répétition de deux ou trois notes en rythmes réguliers, et le ciel, la gloire ou la beauté sont évoqués par le mouvement ascendant de la mélodie supérieure ou même de l'ensemble des voix.

Ces procédés, qui étaient jusque-là peu connus des compositeurs, se répandent autant dans la musique religieuse que profane. Roland de Lassus (1530 ou 1532-1594) a beaucoup utilisé ces moyens, auparavant complètement ignorés des compositeurs du Nord. Il n'hésite pas à s'en servir très largement même dans sa musique religieuse ; les madrigalismes pénètrent tous les genres et tous les styles musicaux, y compris le motet, qui perd toute l'austérité qu'il avait à l'origine.

Certaines figures sont cependant moins directement reliées au mot ou à une représentation précise, mais possèdent un pouvoir expressif extrêmement grand. Parmi les plus importantes, l'*interruptio*, qui, comme son nom l'indique, fait intervenir des silences brusques, ou encore le *climax*, amené par la répétition mélodique. Ces figuralismes ne tomberont pas en désnétude et se retrouveront à toutes les époques et dans tous les genres musicaux, notamment dans l'opéra, y compris contemporain.

• Figuration des passions aux XVII^{e} et

XVIII^e siècles

Parallèlement à la figuration des mots, des images, des situations et des symboles se développe celle des passions, au début du XVII^e siècle. Puisant aux sources de la pensée antique, Claudio Monteverdi (1567-1643) s'était fait l'ambassadeur de ce mouvement en rappelant, dans la Préface de son *Huitième Livre de madrigaux* (*Madrigali guerrieri et amorosi*, « Madrigaux guerriers et amoureux », 1638), la théorie de Platon selon laquelle les trois passions les plus importantes de l'âme sont la colère, la modération et l'humilité. Décrivant les différents figuralismes susceptibles de les exprimer, Monteverdi fut suivi par de nombreux théoriciens, et notamment par Andreas Werckmeister (*Harmonologia musica, oder Kurtze Anleitung zur musicalischen Composition*, Francfort et Leipzig, 1702) puis par des compositeurs comme Johann Mattheson (1681-1764) et Johann Joachim Quantz (1697-1773). Au fil du temps, le nombre des passions admises augmenta considérablement, et les moyens musicaux correspondants furent répertoriés avec beaucoup de précision. En effet, vers le milieu du XVIII^e siècle, une grande libération esthétique permit d'atteindre non plus quelques passions nobles, mais tous les registres de la sensibilité, du populaire, du comique, du burlesque, du drame, de la tragédie en passant par tous les états, du plus trivial au plus sublime. Par ailleurs, la grande nouveauté résidait dans le fait que ces passions nouvelles étaient de plus en plus souvent figurées sans le recours aux mots mais grâce à l'invention de nouveaux genres (symphonies militaires, pastorales, burlesques), de nouveaux styles ou encore de nouvelles formes musicales, à quoi s'ajoutait l'usage nouveau que les compositeurs faisaient de l'orchestre.

En effet, dans l'opéra, l'orchestre, qui assurait généralement la continuité dramatique, pouvait désormais servir à caractériser musicalement les personnages. Georg Friedrich Haendel (1685-1759) fut un des premiers compositeurs à personnifier orchestralement ses personnages : dans son opéra *Orlando* (1733), il joue de la diversité des timbres, en donnant un rôle concertant aux divers instruments, notamment les flûtes – flûtes à bec aussi bien que traversières –, aux violons, aux hautbois, aux cors et aux trompettes, contribuant ainsi à inscrire le drame au cœur même de l'écriture musicale.

• Grandeurs et limites du figuralisme

De cette conception, attentive à la moindre nuance de l'expression, naquirent de grandes partitions, mais également beaucoup d'excès, et cela aussi bien à la fin de la Renaissance qu'à l'époque baroque. En effet, piqués au jeu de l'analogie, certains compositeurs conçurent parfois des correspondances gratuites, sans contrepartie expressive, entre les éléments musicaux et les éléments du discours, et tout mouvement mélodique ou harmonique fut assimilé à une figure de rhétorique, parfois dans la confusion des genres créateurs. Diversement jugé par ses contemporains et par la postérité, Carlo Gesualdo (vers 1561-1613) déploya, à partir du *Quatrième Livre de madrigaux* (publié en 1596), des ressources de plus en plus complexes de l'écriture à des fins expressives. Les pleurs, les angoisses, les appels à la mort libératrice qui peuplent les madrigaux de Gesualdo s'appuient sur une écriture polyphonique tourmentée aux rythmes complexes. L'écriture musicale des mots forts, notamment dans l'évocation des passions, des sentiments violents et des états d'âme, a paru à certains exagérée et trop souvent systématique, conférant aux textes un pathos violent né des lignes mélodiques fantasques, des secousses permanentes du rythme

et d'une utilisation généralisée du chromatisme. Que l'on voie dans sa musique la manifestation d'un créatenr authentiquement passionné ou bien un tissu d'artifices agencés, on le sent toujours à la limite de son art, limite qui reflète bien cette sensibilité exacerbée.

Si le but du figuralisme était de faire la preuve qu'à l'époque de la Renaissance, baroque ou classique, la musique était bien un langage à part entière, on peut se demander si la musique, lorsqu'elle est trop systématiquement et de manière généralisée composée à l'imitation du discours, est encore un langage ou si elle ne fait qu'en jouer le rôle.

Antoine GARRIGUES

Bibliographie

D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1959

D. Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought : from Antiquity to the Seventeenth Century*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1986

C. Monteverdi, *Correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, trad. A. Russo, introd. J.-P. Navarre, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2001

C. Van den Borren, « Le madrigalisme avant le madrigal », in *Studien zur Musikgeschichte : Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, pp. 78-83, 1930.

FILM MUSIQUE DE

Introduction

La musique entre dans la constitution d'un film au même titre que le scénario, la réalisation, le jeu des comédiens, la photographie et le montage. Elle a d'ailleurs toujours été associée aux images animées projetées sur écran bien avant que les notions de structure dramatique, de mise en scène, de direction d'acteur, de traitement de la lumière et de découpage d'une scène en plusieurs plans apparaissent.

• Les origines

C'est après quelques jours d'exploitation commerciale du Cinématographe Lumière, en décembre 1895, à Paris, que les projections bénéficièrent d'un accompagnement musical au piano, peu après qu'un instrument avait été installé dans une salle attenante pour faire patienter les spectateurs dans l'attente de la prochaine séance. On avance généralement que l'adjonction de musique est née de la nécessité de couvrir le bruit du mécanisme d'entraînement de la pellicule. En fait, l'appareil de Louis Lumière ne produisait qu'un faible cliquetis. En outre, il est peu probable que celui-ci, quand bien même il eût été plus fort, ait engendré un désagrément chez le spectateur tant il était émerveillé de découvrir du jamais vu, d'autant que le programme ne comportait que dix films de cinquante secondes. Enfin, cela n'expliquerait pas pourquoi au Japon, par exemple, les projections au lieu d'être accompagnées de musique,

l'étaient par un commentateur, le *benshi* (littéralement : « celui qui parle »).

Les raisons de l'accompagnement musical sont ailleurs. Il ne faut pas oublier qu'il existait alors quantité de formes de spectacles où la musique jouait un rôle considérable : café-concert, music-hall, pantomime, féerie, ombres chinoises, etc. ; en outre, on organisait encore, en intermède et avec de la musique, des projections de lanterne magique ou de photographies sur plaque de verre. En réalité, l'idée d'associer de la musique aux images en mouvement est antérieure à l'avènement du Cinématographe : d'une part, Thomas Edison avait déjà cherché à coupler le Phonographe avec le Kinétoscope ; d'autre part, Émile Reynaud projetait, depuis octobre 1892, au musée Grévin, ses Pantomimes lumineuses, ancêtres des dessins animés, accompagnées de mélodies écrites spécialement par Gaston Paulin, compositeur en vogue. Il est aussi probable qu'il y eut un facteur autre : non pas le bruit, supposé ou réel, de l'appareil de projection, mais, paradoxalement, le silence, silence qui aurait occasionné une gêne. Maxime Gorki, qui, en juin 1896, assista, à Nijni Novgorod, à une séance du Cinématographe Lumière, tint ces propos : « Tout se passe dans un étrange silence. On n'entend pas les roues des voitures, ni le bruit des pas, ni les conversations. Rien. Pas une seule note de la complexe symphonie qui accompagne toujours le mouvement de la vie. [...] Ce n'est pas la vie, mais son ombre, ce n'est pas le mouvement, mais son spectre muet. »

Quelles qu'en soient les causes, il ne fait aucun doute que la nécessité de la musique pour accompagner les projections de films se fit sentir très tôt et s'accrut à mesure que la durée des films augmentait et que le cinéma s'imposait comme un nouveau moyen d'expression artistique. Marcel L'Herbier l'apprit à ses dépens, comme il l'explique dans un article paru dans *Arts et techniques*

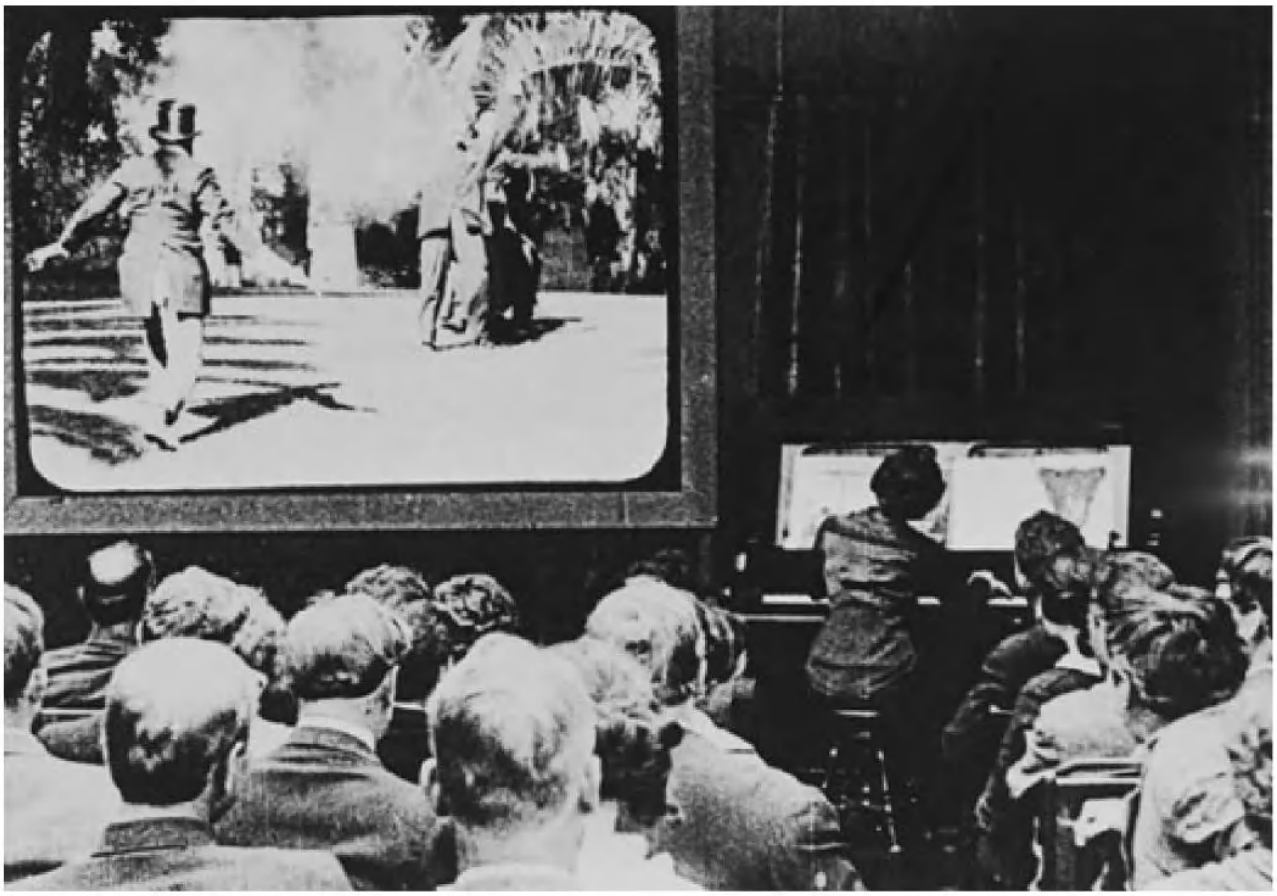
sonores (n° 40-41, septembre-octobre 1954) : « Un film – selon ma naïveté d'alors – devait se passer résolument d'une musique surajoutée, se contenter de la sienne propre, du rythme interne de ses images, de la métrique élaborée dans son montage, enfin de la seule vertu symphonique de son orchestration visuelle. [...] Mais, dès mon premier film, je déchantai. J'avais aperçu à temps que l'image animée n'a pas, par vertu propre, le pouvoir affectif que je lui attribuais ; que sans musique les images ne parlent pas ; que la musique, agissant par délégation émotionnelle du spectateur, est le secours indispensable que le film doit s'assurer du côté du public ; qu'elle seule peut faire se rencontrer deux mondes qui, sans elle, ne se rejoindraient jamais ; qu'en définitive la musique n'est pas plus étrangère à la structure filmique qu'à la tragédie le chœur antique, porte-parole de la cité absente et délégataire de son sentiment collectif. »

• La mnsique du muet

Selon l'importance de la salle, tant en matière de chalandise que de capacité et de hiérarchie, les moyens de diffusion de la musique étaient divers. Il pouvait s'agir d'un simple appareil de reproduction mécanique, tel le Gramophone, ou bien, et généralement, d'instrumentistes auxquels venait parfois s'adjoindre, avant l'usage des intertitres, un bonimenteur qui pouvait être l'« aboyeur » chargé de la parade, voire un ou deux « bruitistes ». La mémoire populaire et historienne a retenu la légendaire figure du pianiste. Si celui-ci a fourni la majorité des musiciens de salles, il y eut d'autres solistes, notamment l'organiste dont l'instrument possédait une grande variété de timbres et permettait parfois des bruitages tels que coups de feu et trompes de voitures. Cependant, quantité de salles entretenaient de petites formations qui allaient du trio à l'orchestre de fosse, en passant, après la guerre, par le jazz-band, certaines

salles d'exclusivité ayant même recours à l'orchestre symphonique, comme ce fut le cas pour la *Sinfonia del Fuoco* d'Ildebrando Pizzetti (1880-1968), écrite pour baryton solo, chœur mixte et orchestre symphonique, qui accompagne une séquence de *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1913).

Les types de musiques jouées étaient eux aussi des plus divers. Le musicien unique avait la possibilité d'improviser. En fait, il s'agissait le plus souvent de semi-improvisations faites d'un amalgame d'emprunts au répertoire, savant ou populaire, et d'airs à la mode soudés les uns aux autres, avec plus ou moins de bonheur, par des motifs « originaux ». Dans le cas d'un orchestre de fosse, le directeur musical se faisait d'abord projeter le film en prenant des notes et sélectionnait ensuite les œuvres qui lui semblaient appropriées. Certaines salles avaient ainsi la préférence de la critique, en raison de la pertinence des choix musicaux et de la qualité de l'interprétation. À cette méthode, qui n'était praticable que dans des cinémas prestigieux disposant des moyens matériels adéquats, s'en substitua une autre, au lendemain de la Première Guerre mondiale, plus économique et commode : le recours à des recueils d'« incidentals » constitués de motifs de quelques mesures, classés par catégories dramaturgiques (Amour, Bataille, Mystère, Religion, etc.), et qui étaient soit expressément composés, comme la fameuse *Kinothek* (1919) de Giuseppe Becce (1877-1973), soit le résultat d'arrangements – « criminels » selon un de leurs auteurs – d'œuvres du domaine classique, tels les *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924) et l'*Encyclopaedia of Music for Pictures* (1925) d'Erno Rapee (1891-1945).



Cinéma: la musique du muet. *Le son au cinéma fait d'abord appel aux musiciens. Alors que le film est projeté sur l'écran, un orchestre ou, comme ici, un pianiste joue en simultané. L'art consiste à caler les effets musicaux sur l'action du film.*

Ce principe fut repris par certaines sociétés de production, inquiètes des choix aberrants de musiciens de salles, comme en témoigne celui d'un orchestre anglais d'accompagner la course de chars de *The Queen of Sheba* de J. Gordon Edwards (1921) par un air populaire à la mode, *Thanks for the Buggy Ride* (littéralement : « Merci pour la promenade en calèche »). Avec les bobines du film était alors livré un guide sur lequel figuraient, suivant la chronologie du récit, la situation ou l'intertitre à partir duquel devait commencer la musique, la durée pendant laquelle elle devait être jouée, l'atmosphère de la scène à laquelle elle devait se référer, le tempo sur lequel elle devait être exécutée et deux ou trois suggestions d'œuvres convenant à la scène, les unes libres de droits, les autres non.

Copyrighted material

L'ultime recours des producteurs et des réalisateurs fut évidemment la partition originale. En fait, nombre d'entre elles furent des compilations d'œuvres préexistantes, arrangées ou non et, généralement, réorchestrées pour des raisons pratiques. Ainsi, les partitions de *The Birth of a Nation* (*La Naissance d'une nation*) de David Wark Griffith (1915) et *Napoléon* d'Abel Gance (1927), respectivement signées par Joseph Karl Breil (1870-1926) et Arthur Honegger (1892-1955), sont pour l'essentiel constituées de musiques contemporaines de l'époque servant de cadre à l'action. D'autres partitions étaient, elles, totalement originales. La plupart des ouvrages mentionnent que la première musique écrite pour le cinéma le fut par Camille Saint-Saëns (1835-1921) pour *L'Assassinat du duc de Guise* d'André Calmettes et Charles Le Bargy (1908). Il n'en est rien : Romolo Bacchini avait, en 1906, signé des compositions pour *Gli Incanti dell'oro* (*Les Enchantements de l'or*), produit par la Cines, et *Pierrot innamorato* (*Pierrot amoureux*) d'Augusto Trucchi.

Toutefois, l'investissement nécessité pour une composition originale ne se faisait que pour des productions prestigieuses soit du fait de leur budget, soit en raison de la notoriété de leur metteur en scène ou de la célébrité de leurs acteurs. Dans ce cas, il y eut même, avant la guerre de 1914-1918, des directeurs de salles d'exclusivité pour passer commande d'une musique originale d'accompagnement quand ils l'estimaient nécessaire ; ce fut, par exemple, le cas pour l'exploitation, au Gaumont Palace, de *Quo Vadis ?* d'Enrico Guazzoni (1912), pour laquelle Jean Noguès écrivit spécialement une partition.

• L'avènemeut du sonore

L'avènement du sonore mit un terme à ces pratiques aléatoires qui ne peuvent que laisser perplexe dans la mesure où d'une salle à l'autre la perception que le spectateur avait des images pouvait s'avérer différente. Toutefois, il créa de nouveaux problèmes. Une question fondamentale se posa en effet : dès lors que tous les sons émis à l'image étaient audibles, comment justifier la présence d'une musique qui n'a pas de source clairement situable ? Cette problématique n'a, en fait, pas été tout de suite soulevée : la majorité des premiers films sonores, nés du succès de *The Jazz Singer* (*Le Chanteur de jazz*) d'Alan Crosland (1927), étaient comme celui-ci des *musicals* justifiant ainsi la musique et les chansons. Le fait de pouvoir entendre les voix des acteurs généra d'ailleurs un autre phénomène : le cinéma bavard. De fait, dans le cas du film chantant comme dans celui du film entièrement parlant, la musique dramatique, de « fosse », n'avait guère de place pour se glisser, si ce n'est au générique. Cependant, toutes les œuvres ne relevaient pas forcément de ces deux conceptions du film sonore et il fallut bien que leurs auteurs se confrontent au problème de la musique.

À l'instar de *The Jazz Singer*, qui, hors les scènes chantées, et à l'exception d'une courte scène dialoguée, était un film muet, avec intertitres, sonorisé, certains premiers films sonores furent des œuvres de transition. Ce fut le cas de *Blackmail* (*Chantage*) d'Alfred Hitchcock (1929), muet, dont certaines scènes furent tournées à nouveau avec du son. En conséquence, des scènes relevant du cinéma sonore, avec dialogues, mais sans musique de fosse, y alternent avec des scènes de muet, avec accompagnement musical, voire avec des bruitages. Il en est de même de *Sous les toits de Paris* de René Clair (1930) où se mêlent cinéma chantant, le protagoniste étant chanteur de rues, cinéma sonore, avec même usage du hors-champ, et cinéma muet, avec musique de fosse. Mais

ce sont là des œuvres « hybrides », caractéristiques du flou qui a régné en 1929 et 1930, consécutivement aux incertitudes touchant l'avenir du cinéma sonore.

Nombre de films des années 1930 à 1932 assumèrent cependant leur caractère « sonore » en n'exploitant que les dialogues, les bruits et les ambiances, les cinéastes optant dans ce cas pour une totale absence de musique de fosse, sauf pour le générique et, parfois, le mot « Fin ». Tous ces films n'étaient pas pour autant dénués de musique, mais celle-ci, « réalisme » oblige, était produite à l'image, soit par des instrumentistes (fanfare militaire, formation de *night-club*, orphéon de cirque), soit par des moyens de reproduction (Gramophone) ou de diffusion (poste de radio), visibles dans le cadre ou bien hors champ, mais « présents ». Ces « musiques de source » avaient généralement une fonction naturaliste. Cependant, elles pouvaient aussi, parfois, jouer un rôle dramaturgique. C'est le cas dans *M* (*M le maudit*), de Fritz Lang (1931) : l'assassin sifflote maladivement « Dans le hall du roi des montagnes » d'Edward Grieg, extrait de la musique de scène de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen, tic qui le fera identifier par un marchand de ballons aveugle auquel il avait acheté un de ces jouets pour une de ses futures victimes. Il en va de même dans *Morocco* (*Cœurs brûlés*) de Josef von Sternberg (1930), quand l'héroïne scrute les visages des membres d'une compagnie de la Légion étrangère décimée par les combats, avec l'espoir d'y reconnaître son amant, alors qu'indifférent au drame un tambour bat un motif rythmique répétitif.

• La musique du sonore

C'est à partir de 1932 que la musique de fosse s'affirma de nouveau. II est difficile d'en déterminer les causes. II semblerait cependant que l'immense succès de *City Lights* (*Les Lumières de la*

ville), de Charles Chaplin (1931), ait joué là un rôle. Ennemi des *talkies*, le créateur de Charlot avait, contre vents et marées, produit un film résolument muet avec, pour seule concession à la nouvelle technique, un accompagnement musical enregistré. Cet acte « contre nature », de la part d'un créateur loué par ses pairs, aurait levé les inhibitions et consumé les frilosités des gens de cinéma et des musiciens. Il n'existe qu'une certitude : l'activité cinématographique de la très grande majorité des compositeurs en exercice à Ia fin du muet, toutes nationalités confondues, s'est interrompue de 1929-1930 à 1932-1933 et celle des nouveaux venus ne commença pas avant 1932-1933, à quelques exceptions près.

L'appréhension de Ia musique dite aussi de « commentaire » se divisa alors, schématiquement, en deux partis : les tenants du « beaucoup de musique », de loin les plus nombreux, et ceux du « peu de musique ». Le concept inflationniste de la musique à l'écran aurait son origine aux États-Unis. II faudrait visionner tous les films sonores produits entre 1929 et 1932 pour pouvoir l'affirmer. Il est cependant indubitable qu'à partir de 1932 la production américaine s'engagea dans cette voie. Or, du fait de son hégémonie depuis la fin de la Première Guerre mondiale, elle a pu influencer celle des autres pays. La responsabilité en reviendrait à David O. Selznick qui, alors jeune producteur exécutif à Paramount, demanda à Max Steiner (1888-1971), dont il avait apprécié le travail sur *Cimarron* de Wesley Ruggles (1930), de composer une musique pour une bobine de *Symphony of Six Millions* de Gregory La Cava (1932), afin de pouvoir apprécier si I'utilisation d'une musique « non réaliste » interférait ou non avec le dialogue. En définitive, la partition de Max Steiner occupa quelque quarante pour cent de la durée de projection. Quelques mois plus tard, le même compositeur signait, pour *Bird of Paradise* (*L'Oiseau du paradis*) de King Vidor

(1932), une partition dont la durée d'exécution correspondait à celle du film.

Dans une conférence donnée à Londres, en 1936, dont le texte a été publié dans le numéro d'avril de la revue *Esprit* sous le titre « Petite École du spectateur », Maurice Jaubert (1900-1940) s'en prit aux pratiquants du « 100 p. 100 musique », et plus particulièrement à Max Steiner, jugé responsable, non sans raison, de cette inflation sonore. En effet, ce dernier « a dicté les normes stylistiques dont a résulté ce que nous considérons désormais être le „son" caractéristique de l'âge d'or, note Christopher Palmer, et il a inauguré nombre de techniques relatives à l'interaction du dialogue, de l'action et de la musique qui devinrent subséquemment des pratiques standards à Hollywood ». Maurice Jaubert, lui, était partisan d'une musique n'intervenant que parcimonieusement et engendrée par une nécessité fondamentale et qui, surtout, ne paraphrase pas l'image.

Car, à l'opposition relative à la quantité de musique s'en superposait une autre, plus importante, relative à son concept, lié à des facteurs culturels et économiques. Les formes de la musique et les fonctions qui lui étaient dévolues dans le cinéma « hollywoodien » n'avaient rien d'« américain ». À l'instar de nombre de directeurs de studio et de producteurs, les principaux compositeurs étaient originaires d'Europe centrale – Max Steiner et Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) étaient autrichiens, Franz Waxman (1908-1967) était allemand et Dimitri Tiomkin (1894-1979) ukrainien – et avaient fait leurs études dans les grands conservatoires européens. Seuls Alfred Newman (1901-1970) et Victor Young (1900-1956) étaient nés aux États-Unis, mais le second étudia dans la patrie de ses aïeux, en Pologne. Tous ces musiciens avaient été immergés durant leur jeunesse dans la

musique romantique et postromantique et dans la culture *Mitteleuropa*. En outre, à l'exception d'Erich Wolfgang Korngold et Miklos Rozsa (1907-1995) – Hongrois dont l'activité hollywoodienne ne commencera qu'en 1940 – qui avaient une œuvre de compositeur « sérieux » derrière eux, ils ne venaient pas de la salle de concert, quand bien même certains la fréquentèrent pendant leur période formatrice, mais du monde de la musique légère, soit comme instrumentiste dans des « jazz bands » ou dans des orchestres de fosse de théâtre et de music-hall, soit comme directeur musical et chef d'orchestre d'opérettes et de comédies musicales, soit comme compositeur-arrangeur de chansons ou arrangeur à Broadway. « Le théâtre musical fut le berceau de Hollywood, et l'idiome musical du théâtre a toujours été conservateur », écrit Christopher Palmer, qui précise : « La tonalité de Tin Pan Alley [américanisme, qu'on pourrait traduire par « la ruelle du fer blanc », pour désigner le quartier de New York où sont rassemblés les bureaux des éditeurs de chansons] était opposée à Carnegie Hall [salle de concert de renom] ». De fait, on pourrait caractériser le style musical hollywoodien comme un mélange de musique savante d'Europe centrale de la fin du XIX^e^ siècle, de musique légère d'opérette viennoise et de comédie musicale new-yorkaise, hermétique aux innovations. Un tel « isolationnisme » musical ne fut possible qu'en raison du caractère particulier de l'industrie du cinéma américaine, créée et développée dans les années 1920 par des immigrants qui se substituèrent aux pionniers « indigènes », que l'on appela Hollywood. Hollywood vivait lui-même à part, hors du monde « réel », et son mode de fonctionnement économique permettait l'entretien de formations symphoniques à demeure.

Or Maurice Jaubert et les compositeurs qui partageaient ses vues, principalement Georges Auric, Arthur Honegger et Darius

Milhaud, tous trois membres du groupe des Six, étaient des novateurs qui rejetaient la musique romantique, mais aussi impressionniste, les « longues mélodies » et les « harmonies diaphanes », et prônaient la simplification de même que l'économie orchestrale. Cependant, la diatribe de Maurice Jaubert n'était pas seulement motivée par une querelle d'école. Elle était aussi et surtout le cri d'un compositeur soucieux de conserver son indépendance car, constate Henri Colpi, « depuis 1933, composer « à la Steiner » était devenu le nec plus ultra de l'esthétique musico-cinématographique ». Et si elle n'eut pas de conséquence sur la pratique de la grande majorité de ses contemporains, elle influença par la suite l'appréhension des musiques des cinémas hollywoodien et français par les historiographes français. Ce qui a entraîné une mésestimation de la musique hollywoodienne, au profit de la musique française. La cinématographie française a certes bénéficié du talent des compositeurs précédemment nommés et d'autres, tels que Jacques Ibert, Michel Michelet, Henri Verdun et Jean Wiener. Mais, outre le fait que plusieurs d'entre eux ont succombé au « symphonisme illustratif », ils n'ont jamais constitué qu'une minorité. La musique de la grande majorité des films français des années 1930 relevait le plus souvent des domaines de la musique d'« ameublement » la plus exécrable et de la variété la plus insipide.

• Les révolutions

Dans les années 1930, seules quelques individualités avaient œuvré à l'écart des courants dominants. Dans les années 1940, l'appréhension de la musique se modifia. Les causes en furent diverses : les soubresauts de l'histoire, l'évolution des techniques du son et sa maîtrise artistique, la venue d'une nouvelle génération de cinéastes, celle des années 1930 ayant été essentiellement constituée de personnalités dont la carrière avait commencé au temps du muet.

Aux États-Unis, le premier changement notoire fut l'œuvre de Bernard Herrmann (1911-1975), que rien ne distinguait de ses prédécesseurs : comme eux, il était de culture *Mitteleuropa*, avait été un jeune prodige et commencé son activité professionnelle comme chef d'orchestre et orchestrateur à Broadway. Il n'a d'ailleurs pas totalement rompu les ponts avec eux : « Sa musique est totalement européenne, non américaine, dans son orientation, précise Christopher Palmer, et de ce fait au moins il est extérieurement conforme au stéréotype hollywoodien. » En outre, il demeurera attaché, sauf exception, à la formation symphonique et au principe du « beaucoup de musique ». Mais la fonction qu'il lui attribua, et qui visait, au moins dans sa collaboration avec Alfred Hitchcock (de *Mais qui a tué Harry ?*, 1955 à *Pas de printemps pour Marnie*, 1964), à dire ce que ne disent pas les images, tranchait radicalement avec le concept dominant.

Si, dans les années 1940, des compositeurs, en exercice selon le modèle hollywoodien, parvinrent à écrire des partitions dans un langage plus avancé que celui habituellement pratiqué, c'est dans les années 1950 que se fit une révolution sous l'égide de trois hommes : Elmer Bernstein, Alex North et Leonard Rosenman, qui rompirent avec la tradition musicale des studios qui, il est vrai, étaient en train de disparaître. Alex North (1910-1991) intégra le jazz à la musique de fosse pour *A Streetcar named Desire* (*Un tramway nommé Désir*) d'Elia Kazan (1951), Elmer Bernstein (1922-2004) rejeta l'orchestre symphonique au profit d'une petite formation pour *Sudden Fear* (*Le Masque arraché*) de David Miller (1952) et Leonard Rosenman (1924-2008) usa des dissonances pour *East of Eden* (*À l'est d'Eden*) d'Elia Kazan (1955), alors que Jerome Moross (1913-1985) introduisait de la rythmique syncopée dans le western avec *The Big Country* (*Les Grands Espaces*) de William Wyler (1958) et Henry Mancini (1924-1994) la rythmique latino-

américaine avec *Touch of Evil* (*La Soif du mal*) d'Orson Welles (1958).

Pareille révolution eut lieu aussi en Europe. En France, elle fut beaucoup moins nette, parce qu'il y avait eu des précurseurs. Comme aux États-Unis, les années 1940 constituèrent une période de transition durant laquelle s'illustrèrent des artistes, dont certains avaient déjà écrit pour le cinéma durant la décennie précédente, tels que Tony Aubin, Yves Baudrier, Guy Bernard, René Cloerec, Jean Françaix, Jean-Jacques Grunenwald, Marcel Landowski, Henri Sauguet, Maurice Thiriet et Joseph Kosma, qui fit de la chanson un élément organique de la bande sonore. La radicalisation s'accomplit donc aussi dans les années 1950 avec une nouvelle génération de compositeurs, en même temps que s'affirmaient de nouveaux cinéastes qui bousculaient les habitudes, tant en matière de condition de tournage que de narration et de syntaxe cinématographiques.

À cette conjoncture historique s'additionnèrent des composantes tant artistique qu'économique. Artistique, car les compositeurs qui collaboreront avec les auteurs de la Nouvelle Vague ou apparentés, Georges Delerue, Antoine Duhamel, Maurice Jarre, Michel Legrand, Maurice Le Roux, Jacques Loussier, Michel Magne, Jean Prodromides et François de Roubaix, firent, à l'exception de Pierre Jansen, leur entrée dans la musique de film par la voie du court-métrage, essentiellement documentaire et institutionnel. Or ce domaine était un merveilleux terrain d'expérimentation musicale de par sa bande-son généralement limitée à un commentaire, et par les possibilités de dialogues qu'il permettait avec le réalisateur. Économique, car le coût de la musique ne fut plus inscrit au budget du film. Avec l'essor du disque microsillon et le succès de la bande originale de *The Third Man* (*Le Troisième Homme*) de Carol Reed

(1949), les éditeurs de musique, convaincus de faire des affaires, prirent en charge, à la grande joie des producteurs, les frais de fabrication de bande : coûts du studio d'enregistrement, de l'ingénieur du son, du copiste et des instrumentistes, le compositeur étant rémunéré, comme par le passé, sur ses droits d'auteur. Or, la musique de film ne représentant que la plus faible part du marché du disque, les bailleurs de fonds poussèrent à l'économie, ce qui mit automatiquement fin, sauf exception notoire, à la tentation « symphoniste ».

Des changements similaires se dessinèrent en Italie – qui eut le triste privilège de partager avec la France le même système de financement –, avec notamment Giovanni Fusco, Francesco Lavagnino, Franco Mannino, Mario Nascimbene, Piero Piccioni, Carlo Rustichelli, Piero Umiliani et le précurseur Nino Rota, en Grande-Bretagne, avec John Addison, John Barry et John Dankworth, en Allemagne, avec Hans Werner Henze, en Suède avec Erik Nordgren, en Pologne avec Krysztof Komeda, et au Japon avec Toru Takemitsu, qui rompit avec l'occidentalisation de la musique de film japonaise pour utiliser des formes purement nippones, etc.

La différence fondamentale entre ces compositeurs et leurs prédécesseurs ne résida pas seulement dans leur aptitude à la nouveauté musicale, à la recherche instrumentale, à l'ouverture aux musiques populaires et ethniques. Elle résida aussi et surtout dans leur perception du rapport spécifique que la musique entretient avec le film. Pour eux, chaque film constituait un cas d'espèce : ils considéraient qu'il existe « mille et une solutions possibles à un problème qui ne se pose jamais dans les mêmes termes » et que « trois notes d'accordéon, si elles correspondent à ce que demande une image particulière, seront toujours plus émouvantes, en

l'occurrence, que la musique du Vendredi Saint de *Parsifal* » (M. Jaubert). Des partitions furent ainsi écrites pour un instrument soliste : cithare pour *The Third Man* (*Le Troisième Homme*) par Anton Karas, guitare classique pour *Jeux interdits* de René Clément (1951) par Narciso Yepes, harmonica pour *Geneviève* de Henry Cornelius (1953) par Larry Adler. D'autres le furent pour des combinaisons instrumentales rares ou inédites : quintette de saxophones pour *La Signora senza camelie* (*La Dame sans camélias*) de Michelangelo Antonioni (1953) par Giovanni Fusco ; trompette solo, guitare espagnole et percussions pour *Le Sette Spade del vendicatore* (*Sept Épées pour le roi*) de Riccardo Freda (1962) par Franco Mannino ; guitare, banjo, castagnettes, batterie et fouet pour *Rio Conchos* de Gordon Douglas (1964) par Jerry Goldsmith. Mais aussi pour un orchestre à cordes : *Psycho* (*Psychose*) d'Alfred Hitchcock (1960) par Bernard Herrmann ; *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965), augmenté d'une flûte en sol, par Antoine Duhamel ; *Juste avant la nuit* de Claude Chabrol (1971) par Pierre Jansen ; ou pour un orchestre symphonique privé de ses cordes : *Jason and the Argonauts* (*Jason et les Argonautes*) de Nathan Juran (1963) par Bernard Herrmann.

Cette liberté se retrouva dans la variété des concepts quant à la nature et à la fonction de la musique. Une partition pour le film pouvait toujours faire l'objet d'une longue suite symphonique complexe, comme celles d'Elmer Bernstein pour *The Ten Commandments* (*Les Dix Commandements*) de Cecil B. DeMille (1956) et de Maurice Jarre pour *Lawrence of Arabia* (*Lawrence d'Arabie*) de David Lean (1962), ou ne reposer que sur trois ou quatre thèmes, comme celles de Fumio Hayasaka pour *Shichinin no samurai* (*Les Sept Samouraïs*) d'Akira Kurosawa (1954) et d'Armando Trovajoli pour *C'eravamo tanto amati* (*Nous nous sommes tant aimés*) d'Ettore Scola (1974). Elle put n'intervenir

qu'après une heure de projection, comme celle de Jerry Goldsmith pour *Coma* (*Morts suspects*) de Michael Crichton (1978), ou disparaître pendant trois quarts d'heure au cours du récit, comme celle de Georges Delerue pour *La Peau douce* de François Truffaut (1964). Elle put être atonale, comme celle de Jerry Goldsmith pour *Planet of the Apes* (*La Planète des singes*) de Franklin Schaffner (1968), reposer sur la forme du tango, comme celle d'Antoine Duhamel pour *L'Acrobate* de Jean-Daniel Pollet (1975) ou jouer sur le son de machines à écrire, comme celle de Mario Nascimbene pour *Roma ore undici* (*Onze heures sonnaient*) de Giuseppe De Santis (1952). Elle put souligner certains effets et avoir recours au *mickeymousing* – terme qui désigne un synchronisme quasi pléonastique tel qu'il s'est développé dans le *cartoon* sur le modèle des premiers dessins animés sonores de Walt Disney –, comme le firent Henry Mancini pour les comédies de Blake Edwards et Nino Rota pour le défilé de mode ecclésiastique de *Roma* de Federico Fellini (1971), ou, à l'inverse, être asynchrone, comme le motif, dû à Antoine Duhamel, lié au personnage de Delphine Seyrig qui, dans *Baisers volés* de François Truffaut (1968), précédait l'apparition de l'actrice à l'écran. Elle put anticiper, comme le glas (tenu par des cloches et un banjo) qui sonnait pendant la scène de l'enterrement dans *La Tête contre les murs* de Georges Franju (1959) et continuait de se faire entendre pendant l'évasion du protagoniste, laissant présager que celui-ci serait repris. Elle put aussi donner un sens à des images neutres, comme le fit Bernard Herrmann qui, dans *Psycho* (*Psychose*), distillait l'angoisse pendant le voyage automobile de Marion, bien avant qu'elle ne rencontre son destin.

• La musique de film comme collage sonore

Parallèlement à ces approches variées de la musique originale pour

le film se développa un retour à des concepts anciens, le premier datant de l'avènement du sonore, le second du muet. Ainsi, des films furent sans musique de fosse, et n'eurent de musique que de source ; d'autres n'utilisèrent que de la musique préexistante, en l'occurrence des extraits d'œuvres classiques. Le refus de la musique de fosse, généralement motivé par un souci de « réalisme », est rare. L'exploitation de la musique extra-cinématographique est par contre beaucoup plus répandue, et surtout généralement spécieuse : car, pour la démarche d'un Michel Deville, qui pense son film en fonction d'une musique sélectionnée dès l'écriture du scénario, ou celle d'un Stanley Kubrick, qui se livre parfois à des collages audacieux, combien en usent comme solution de facilité ?

Dans les années 1960 et 1970, le champ cnlturel de la musique extra-cinématographique s'élargit du classique, voire du jazz, au rock and roll, à la pop, à la variété sous toutes ses formes. Là encore, il n'y a pas de règles. Dino Risi, dans la majorité de ses films, faisait entendre alternativement de la musique originale de fosse et des chansons à la mode, constituant ainsi un arrière-plan sonore socioculturel de ses récits ; George Lucas pour *American Graffiti* (1973), Alain Corneau pour *Série noire* (1979), Quentin Tarantino pour *Pulp Fiction* (1994) et Martin Scorsese pour *Casino* (1996) ont fait de même. Toutefois, ces démarches restent exceptionnelles, car le recours à ces styles de musique est essentiellement lié à des impératifs commerciaux qui sont eux-mêmes consécutifs de la modification des enjeux économiques. D'une part, le marché du disque s'est métamorphosé depuis que l'invention du 45-tours et de l'électrophone a permis à des catégories sociales, notamment les jeunes, d'accéder à la consommation musicale. D'autre part, la désertification progressive des salles de cinéma a entraîné un changement profond de leur

public, quasi réduit à la tranche d'âge des dix-huit - vingt-cinq ans. Enfin, on ne saurait sous-estimer les mutations intervenues aux États-Unis – où la production de film n'est plus que le fait d'une cellule du département audiovisuel comprenant, parmi d'autres (télévision, vidéogrammes, câble, produits dérivés, etc.), une cellule spécifiquement phonographique – d'un trust industriel ou financier. Il en est à peu près de même en Europe où, notamment en France, en Grande-Bretagne et en Italie, les chaînes de télévision participent, souvent de manière décisive, au montage financier d'une production.

Comme au début du cinéma sonore, cette ingérence du show-business s'est d'abord manifestée par la présence à l'écran de chanteurs à la mode, auxquels on a ensuite parfois demandé d'écrire la musique originale de fosse avec les résultats que l'on peut deviner ; avec, naturellement, des exceptions notables : Serge Gainsbourg, Mike Oldfield, Stewart Copeland, entre autres. Elle s'est ensuite affirmée avec l'intégration d'une chanson dans la partition originale, le plus souvent à la fin. Enfin, par le recours à l'usage immodéré de chansons, les bandes-son devenant à ce point saturées que le disque de la bande « originale » du film ressemble à une compilation.

• La musique de film, entre décoration et création

Les divers problèmes posés par la musique de film depuis les origines demeurent. Le choix d'une forme musicale, de sa tonalité et de sa coloration instrumentale, celui des emplacements de ses interventions et de leur fréquence, de la relation de la musique aux images, se posent toujours. En dépit des efforts d'un grand nombre

de musiciens qui ont pris au sérieux la composition pour le cinéma, la musique « papier-peint » subsiste.

La responsabilité en incombe souvent aux cinéastes, producteurs et réalisateurs. Comme la fonction primordiale de la musique est d'« augmenter la capacité expressive de l'image » (Vsevolod Poudovkine), de fournir une troisième dimension d'importance capitale à une représentation bidimensionelle, elle leur apparaît comme une nécessité, mais n'en demeure pas moins traitée comme une pièce rapportée. En France, par exemple, le compositeur ne dispose le plus souvent que de quatre semaines environ entre la découverte du film en projection et le mixage de la bande-son. En outre, comme la musique, même quand son coût est inscrit au budget, arrive à la fin de la chaîne de fabrication du film, il n'est pas rare que l'argent vienne alors à manquer.

Il existe cependant des collaborations authentiques entre l'auteur du film, qu'il soit producteur ou réalisateur, et le compositeur, faites de conversations, d'échanges d'idées. De fait, quand le film est monté, car il est préférable d'écrire sur l'image définitive en raison de la précision des minutages, le compositeur peut livrer une partition en trois semaines, sous certaines conditions, évidemment, de durée et d'orchestration. Dans certains cas, ainsi celle de Maurice Jaubert avec Jean Lods pour *La Vie d'un fleuve* (1932), celle de Walter Leigh avec Basil Wright pour *Song of Ceylan* (1935), de Serge Prokofiev avec Sergueï Eisenstein pour *Alexandre Nevski* (1938), de Bruno Coulais avec Claude Nuridsany et Marie Pérennou pour *Microcosmos* (1996), la collaboration fut à ce point étroite que le montage de certaines scènes fut retravaillé en fonction de la musique. C'est là nne pratique exceptionnelle qui ne peut guère être étendue : en dehors même des contingences financières, elle se révélerait inexploitable selon les types d'écriture filmique et la

fonction qu'on entend faire jouer à la musique, et son emploi se révélerait abusif. Toutefois, elle montre combien la musique peut être un élément organique du film.

Alain GAREL

Bibliographie

I. BAZELON, *Knowing the Score*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1975
C. M. BERG, *An Investigation of the Motive for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film 1896-1927*, Arno, Londres, 1976
H. COLPI, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Serdoc, Lyon, 1963
W. DARBY & J. DUBOIS, *American Film Music : Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, McFarland, Jefferson-Londres, 1990
H. EISLER, *Musique de cinéma*, L'Arche, Paris, 1972
D. ELSAS, *Factfile : Film Music*, American Film Institute, Los Angeles, 1977
M. EVANS, *Soundtrack. The Music of the Movies*, Hopkinson & Blake, Londres, 1975
G. HACQUARD, *La Musique et le cinéma*, P.U.F., Paris, 1959
E. HAGAN, *Scoring for Films*, Criterion, New York, 1972
A. LACOMBE, *Les Compositeurs pour l'image*, Musique et Promotion, Paris, 1982 ; *Hollywood Rapsody*, Jobert, Paris, 1983
A . LACOMBE & F. PORCILE, *Les Musiques du cinéma français*, Bordas, Paris, 1995
A. LACOMBE & C. ROCLE, *La Musique de film*, F. Van de Velde, Paris, 1979
C. MCCARTHY, *Film Composers in America*, Da Capo, Londres, 1972 ; *Film Music*, Garland, New York, 1990
M. MANVELL & J. HUNTLEY, *The Technique of Film Music*, Focal Press, Los Angeles, 1957
C. PALMER, *The Composer in Hollywood*, Marion Boyars, Londres-New York, 1990
F. PORCILE, *La Musique à l'écran*, Éditions du Cerf, Paris, 1969
F. PORCILE & A. GAREL, *La Musique à l'écran*, CinémAction, Paris, 1992
M. SKILES, *Music Scoring for TV and Motion Pictures*, Tab, New

York, 1976
T. THOMAS, *Music for the Movies*, A. S. Barnes, Los Angeles, 1973 ; *Film Score : The View from the Podium*, A. S. Barnes, New Jersey, 1979
E. TOULET & C. BELAYGUE, *Musique d'écran. L'Accompagnement musical du cinéma muet en France*, 1918-1995, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.

FLAGEOLET

Le flageolet (de l'ancien français *flajol* : « flûte ») est un instrument à vent étroitement apparenté à la flûte à bec. Comme celle-ci, il s'agit d'une flûte à conduit, c'est-à-dire d'une flûte dont le son est émis par le souffle dirigé par un conduit vers l'arête d'un trou taillé sur le côté du tuyau (le terme flageolet est parfois utilisé pour désigner de manière générique toute flûte à conduit). Le nom flageolet est appliqué à de telles flûtes au moins depuis le XIIIe siècle, mais, à partir de la fin du XVIe siècle, il désigne un modèle spécifique mis au point à cette époque à Paris. Sous sa forme principale, la forme française, il possède une perce légèrement tronconique avec quatre trous sur l'avant et deux trous sur l'arrière pour les pouces. À partir du milieu du XVIIIe siècle, l'embouchure en forme de bec a été remplacée par un tube étroit en os ou en ivoire qui aboutissait à une chambre conservant une pression d'air constante et munie d'une éponge pour absorber l'humidité du souffle.

Instrument populaire amateur, le flageolet a aussi joué dans l'orchestre du XVIIIe siècle (sous le nom de *flauto piccolo*) le rôle qui est aujourd'hui tenu par le piccolo moderne. Après l'ajout de clés, cet instrument est devenu au milieu du XIXe siècle le flageolet populaire, très usité dans les quadrilles, rendu célèbre par le virtuose Collinet. Le flageolet anglais est une adaptation du modèle français réalisée à la fin du XVIIIe siècle, avec six trous sur l'avant et parfois des clés. Des flageolets doubles (à deux tuyaux accolés) ont été construits ; en Angleterre, on a même fabriqué des flageolets triples ; tous ces instruments étaient munis d'une seule embouchure.

L'étendue du flageolet a varié, mais, au XIX^e^ siècle, elle allait généralement du sol_4 au la_6 et était noté une douzième de ton au-dessous des sons réels.

E.U.

FLAMENCO

Introduction

Le chant flamenco (*cante flamenco*) est un art créé par le peuple andalou, sur la base d'un folklore populaire issu des diverses cultures qui s'épanouirent au long des siècles. À partir du XVIIIe siècle, époque capitale pour l'histoire de la culture et du folklore en maints pays européens, les Bas-Andalous, de souche gitane, donnèrent à cet art sa structure et ses caractères définitifs. Toute une série de facteurs, sociaux et humains, enracinés dans la douleur et la pauvreté, entrent en jeu à cette époque, l'Andalousie conservant sa prééminence, et les thèmes musicaux une marque primitive. Ainsi naît un phénomène littéraire et musical dont les premières manifestations sont signalées aux environs de 1750.

Malgré de multiples théories sur la formation et la nature du *cante flamenco*, les documents découverts jusqu'à ce jour permettent seulement d'affirmer qu'il est d'origine andalouse : quartier sévillan de Triana, ville de Xérès (Jerez de la Frontera), Cadix et ses *puertos*. C'est là que le *cante flamenco* trouva toujours le plus grand nombre d'interprètes et de styles.

On qualifie fréquemment le *cante* d'andalou, de profond (*cante jondo*), de gitan ou de *flamenco*. Cette dernière appellation s'est généralisée et prédomine désormais. L'étymologie du mot *flamenco*, comme qualificatif du *cante*, a été étudiée par de nombreux chercheurs, folkloristes et érudits. Plusieurs théories ont été proposées, aucune ne convainc totalement. Selon le musicologue

García Matos, *flamenco* est un mot germanique qui signifie flamboyant, ardent et qui pourrait bien avoir été introduit en Espagne par des hommes du Nord. Ils auraient ainsi appelé le folklore andalou pour caractériser son éclat et sa fougue. Le mot *flamenco* s'applique aussi à une manière de vivre, faite de générosité et d'insouciance.

• Origines et évolution

Diverses influences musicales ont eu une importance plus ou moins déterminante sur la formation des styles du *cante flamenco*. Selon d'éminents musicologues, les premières musiques orientales atteignirent le sud de l'Espagne avec les Phéniciens et les Carthaginois. Sous l'Empire romain, les marchands du Proche-Orient commercèrent avec les ports andalous ; ce sont les Syriens qui apportèrent le christianisme à l'Andalousie. Dès cette période, des textes grecs et romains font allusion à la grâce et aux dispositions des gens de Cadix pour la danse et le chant ; de prodigieuses danseuses vont même jusqu'à Rome, telle Thelethusa, célébrée par Juvénal. Les influences arabes étaient considérées, récemment encore, comme les plus importantes. Une théorie populaire assurait que tout le contexte musical provenait des Arabes, mais la démonstration a été faite que ce sont ces derniers qui s'inspirèrent du folklore andalou ! De l'étude de la danse et du chant orientaux, se dégage une affinité avec l'art populaire andalou, déjà imprégné d'orientalisme avant la domination sarrasine.

Le chant grégorien joua un grand rôle en Espagne au x^{e} siècle. Le peuple participait aux fonctions religieuses en interprétant des cantiques : ainsi le chant religieux devient populaire. Ses caractéristiques mélodiques sont maintenant une des propriétés les plus significatives du chant flamenco. D'autre part, en raison de

l'origine juive du christianisme et par l'intermédiaire de Byzance, la musique grégorienne avait acquis des inflexions sonores plaintives et orientales.

Cependant l'influence gitane l'emporte. En s'installant en Andalousie, les Gitans apportèrent au folklore andalou toute la tragédie de leur race persécutée et l'écho musical de leur origine indo-aryenne, au point qu'ils se prétendent les authentiques « forgerons » du *cante flamenco.*

Ni les écrivains ni les érudits ne fournissent de documents permettant de suivre l'évolution et le développement du *cante flamenco* dans la littérature populaire antérieure au XVIII^e^ siècle, bien que l'on ait compulsé de nombreux manuscrits, des romances d'aveugles, des documents corporatifs, des pièces de théâtre, des recueils de chansons, des livres de voyage, des chroniques historiques, des ouvrages de recherche ou d'étude sur la vie espagnole. Le *cante flamenco,* tel qu'on le connaît de nos jours, est, semble-t-il, une manifestation artistique qui commence à jouer un rôle à partir du XVIII^e^ siècle. Il s'exprime d'abord dans les lieux de travail ou dans les réunions familiales, pour passer ensuite dans les tavernes et les fêtes publiques. Les Gitans et les paysans en furent les principaux interprètes, car la société cultivée le méprisait, le considérant comme affaire de « petites gens ». Cette attitude favorisa le contact entre les Gitans et le peuple andalou. Vers 1850, le *cante* alimente le spectacle des cabarets chantants (*cafés cantantes*) qui se créent à Séville, Xérès, Cadix, Málaga et divers villes et villages andalous. Les styles les plus authentiques et les plus profonds (*jondos*) se mêlent à d'autres de caractère purement folklorique pour satisfaire un public toujours croissant. Dès 1918, avec le premier opéra flamenco, le *cante* se « théâtralise » et entre dans une époque de décadence, accentuée pendant la guerre civile et

les premières années de l'après-guerre. C'est le temps des couplets *aflamencados*, répandus par de néfastes interprètes à la scène, à la radio ou au cinéma.

En 1957, une chaire de « flamencologie » est créée à Xérès et les premiers concours et festivals de chant s'organisent à Cordoue ; en outre, le regroupement de quelques poètes et intellectuels ouvre une étape de revalorisation du *cante* ; ces efforts sont récompensés : en un peu plus d'une décennie, le flamenco retrouve une splendeur équivalente à celle de l'époque des *cafés cantantes* ; on remet en valeur les styles authentiques, et une nouvelle génération d'interprètes se lève, qui sont comparables aux plus fameux d'antan.

• Structures et styles

Mélodie et rythme

Du point de vue mélodique, on peut classer les types de *cante jondo* en trois groupes principaux : chants en mode dorique (échelle grecque de *mi*,), chants en mode majeur ou mineur, chants bi-modaux (où alternent le dorique et le majeur ou le mineur). Deux variantes du dorique de base sont fréquemment employées par altération ascendante de certains degrés. Chacune de ces gammes engendre une série particulière d'accords modaux aisément reconnaissables.

Mode de mi. *Mode de mi (dorique) et deux variations*

Copyrighted material

Mode de mi. *Mode de mi (dorique) et deux variations*

Habituellement, la Iigne mélodique progresse par degrés conjoints, exceptionnellement par sauts de tierce ou de quarte. L'abondance d'appoggiatures ascendantes et descendantes, de retards, d'anticipations, de trilles, de mordants ou de battements vocaux dans des intervalles plus petits que le demi-ton caractérise le *cante flamenco*. À titre de comparaison, on rapprochera les douze degrés de la gamme majeure des dix-sept degrés de la gamme indienne et des vingt-deux de l'échelle arabe ou gitane.

Il suffit de citer quelques celIules rythmiques élémentaires, analogues à celles de bien des musiques à danser populaires (, d'après Hipólito Rossi). L'utilisation des rythmes est très variée : on rencontre les rythmes binaires, les rythmes ternaires, la combinaison régulière des deux, la superposition polyrythmique (mouvement syllabique binaire sur accompagnement en mesure ternaire), le rythme libre (pour voix seule le plus souvent).

Formes

Les tonás

Les *tonás* ont une fonction délicate et importante : elles servent de base à la création et au développement des styles flamencos ; aussi sont-elles considérées comme *cantes matrices* (chants matriciels). *Toná* est la forme dialectale andalouse de *tonada* qui, sous son aspect folklorique, équivaut au chant traditionnel, au coupIet populaire. Sous son aspect flamenco, toutefois, le *romance* est son plus proche antécédent littéraire et populaire ; si les Gitans andalous s'en inspirent, c'est qu'à leur arrivée en Andalousie le *romancero* jouissait de la plus haute estime. La structure du *romance* est semblable à celle des *tonás* par sa mesure et la distribution des

strophes. Quant à leur forme musicale, les *tonás* admettaient rarement l'accompagnement instrumental, étant donné le caractère d'intimité propre à leur origine. C'est pourquoi on nomme aujourd'hui tous les styles qui s'y rattachent *cantes sin guitarra* (chants sans guitare).

On discute sur le nombre de *tonás flamencas* qui existèrent ; Rafael Marín assure, dans sa *Méthode de guitare* (1902), qu'une légende gitane en comptait trente-trois. Une autre tradition, gitano-andalouse, indique le chiffre de trente et un. De son côté, le folkloriste « Demófilo » – père de Antonio et Manuel Machado – décrit, en 1881, vingt-six *tonás*. On a prouvé, en consultant des chanteurs ou amateurs, d'âge respectable qu'à l'époque des *cafés cantantes* on parlait des dix-neuf *tonás* ; mais en comparant Ies appellations ainsi recueillies avec les références écrites, on arrive au nombre de trente-quatre. Ce nombre est incertain lui aussi, mais il permet d'affirmer que, sous le nom générique de *tonás*, furent groupés tous Ies chants sans accompagnement musical ; cette absence découle tout simplement et logiquement du mode de vie des Gitans et de l'interprétation des *tonás*. Par exemple, à la campagne, dans les forges ou dans les prisons (*cárceles*). Ainsi naquirent des dénominations comme *carcelera* et *martinete*, qui commencent à se populariser vers 1860 ; il n'est donc pas surprenant que maintes vieilles *tonás*, dont il n'est resté que le souvenir ou une mention dans un ouvrage, passent aujourd'hui pour des styles particuliers de *marinetes*. De même, le nombre de styles connus à ce jour demeure relatif car beaucoup furent désignés d'après le nom de l'interprète qui les popularisa.

Les siguiriyas

Au cours de la période de formation des chants flamencos, apparut la *siguiriya*, qui fut d'abord chantée sans guitare, plus tard avec accompagnement. L'influence des *tonás* sur les *siguiriyas* fut certainement importante ; elles leur ont donné leur caractère et leur musicalité intrinsèques. On doit cependant tenir compte des aspects suivants : presque tous les bons interprètes de *tonás* furent en même temps d'excellents chanteurs de *siguiriyas* ; les thèmes exprimés dans les couplets sont très proches par le dramatisme : il est par conséquent facile d'alterner *siguiriya* et *toná* ; chantées dans une même tonalité, elles se complètent ; dans les couplets de *tonás*, certaines formes curieuses de métrique ressemblent beaucoup à celles des *siguiriyas*. Elles dérivent de la séguedille populaire de la Castille et furent transformées par les chanteurs ; le dernier endécasyllabe dut naître grâce à quelque chanteur inspiré qui ajouta au vers une exclamation ou locution de cinq syllabes. Parmi les divers styles flamencos, la *siguiriya* est l'un des chants de base, du fait même des difficultés de son interprétation.

Les soleares

La majorité des chanteurs disent que la *soleá* est la mère du *cante*. Théoriciens et musicologues reconnaissent cette assertion, et les poètes proclament la *soleá* reine des chansons andalouses. C'est effectivement la *soleá* qui révèle la valeur et la connaissance du bon *cantaor*, car, étant donné le lien particulier entre rythme et mélodie, il est très difficile de Ia nuancer. La tradition orale et écrite donne comme origine à la *soleá* une ancienne mesure ternaire très dansante, appelée *jaleo*. Ce dernier jouissait d'une grande popularité au début du XIX^{e} siècle ; jusque vers 1850, on ne parlait pas de *soleá* mais de *jaleo*, tant que ce type de chant resta subordonné à la danse. À partir de 1850, en raison de Ia valeur des interprétations qui se

révèlent à cette période, la *soleá* entre dans la catégorie des chants que l'on écoute.

Les tangos et les tientos

Le *tango* gitan est l'un des styles fondamentaux du flamenco. On le chantait et le dansait dès les temps anciens, à Cadix et Séville, ses villes d'origine ; on trouve toutefois des variantes locales, comme celles de Xérès et Málaga. Les *tientos* ont la même mesure que le *tango*, mais selon un tempo ralenti, devenu solennel sous l'influence d'autres styles. Le nom de *tiento* provient de l'un de ses couplets, où apparaît le terme.

Les serranas

Le chant des *serranas* est composé à partir de la *siguiriya*, mais interprété plus lentement. Sa métrique est celle de la séguedille castillane. C'est un style campagnard, eu égard à ses thèmes et à son expression ; il prit forme vers 1825.

Les alegrías et les cantiñas

Les divers styles de *cantiñas* et d'*alegrías* sont des chants naturels de Cadix et de ses *puertos*. Aux rythmes très dansants, ils combinent à l'envi éclat, sonorité et beauté. Leurs couplets chantent le paysage et l'amour, et s'achèvent sur un refrain fort animé.

La petenera

De tous les chants flamenco, la *petenera* est un des plus mélodiques, mélancoliques, sentimentaux et émouvants. Rattachée à la légende du mystérieux *duende* (démon) du flamenco, son étymologie, ses origines et son histoire prêtent à de grandes confusions. Une

croyance populaire – démentie de nos jours – attribuait à la *petenera* une origine juive, en se fondant sur certaines allusions trouvées dans ses couplets. En réalité, d'après les découvertes récentes, ce chant doit son nom à une chanteuse appelée la Petenera, déformation de Paternera, c'est-à-dire native de Paterna de la Ribera (province de Cadix). Chant très populaire pendant la seconde moitié du XIX^e^ siècle, la *petenera* est surtout, actuellement, une chanson à danser.

La caña

Considérée comme l'un des styles flamencos les plus anciens, la *caña* dérive très probablement d'une chanson andalouse portant ce titre. C'est un chant difficile et lent, qui a subi diverses transformations au long des ans et qui, à notre époque, se chante presque toujours pour danser.

Le polo

Le *polo* est un chant d'autrefois qui connaît un regain de popularité et d'intérêt provoqué par les discussions et les théories qui tentent d'en dégager l'origine et l'importance. Certaines de ses théories musicologiques évoquent l'existence, au XVIII^e^ siècle, d'une chanson à danser appelée *polo*, ainsi que d'une autre, plus raffinée, appelée *polo de salón* ; on les retrouve peut-être dans certains opéras, tel *Le Polo du contrebandier*, dans lesquels se fait encore sentir l'influence populaire. D'après certains documents, on chantait le *polo* gitan dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Cela détruirait la théorie qui attribue la paternité du *polo* flamenco à un chanteur du début du XIX^e^ siècle. Les couplets du *polo* adoptent la forme du *romance* ; ils se chantent généralement dans une tonalité élevée et s'achèvent par une rengaine ou une *soleá* à la manière moderne.

Les bulerías

Pièce la plus vive et la plus rythmique de tout l'héritage flamenco, la *bulería* est un chant typique de *fiesta* créé par les Gitans de Xérès. Son mouvement allègre et son charme expliquent la grâce espiègle de ses figures de danse. On a beaucoup discuté de l'étymologie du mot *bulería*. Certains y voient un synonyme de *burla* (moquerie). D'autres soutiennent, avec plus de vraisemblance, que *bulería* dérive de *bullería* (*bullir*, bouillir, remuer, s'agiter) ; la déformation s'expliquerait par la difficulté qu'éprouvent les Gitans andalous à prononcer certaines consonnes.

Les fandangos

Selon les dictionnaires étymologiques, l'origine du mot *fandango* est incertaine. Il dérive probablement du portugais *fado* qui désigne un chant et une danse typiques. Les musicologues s'accordent à utiliser le mot comme dénomination générique d'un air de danse espagnole en mesure de 3/4, de mouvement vif ; on peut y rattacher les *malagueñas*, les *rondeñas*, les *granaínas*, les *tarantas*, et les *murcianas*, peu différentes entre elles. À partir de 1870, le mélange des chants gitans et andalous a ouvert de larges horizons, où apparurent de nouvelles formes d'expression et de style ; le *fandango* devint le style le plus en faveur pour traduire cet enrichissement de nuances. L'étonnante variété du *fandango* andalou, comme expression typique de chaque village, de chaque contrée naturelle, servit de base essentielle au *fandango* non régional, c'est-à-dire au *fandango* personnel, devenu très populaire ; leur développement se situe entre 1880 et 1915, alors que le *cante del Levante* – chant du Levant, c'est-à-dire de la région de Murcie – était à l'apogée de sa splendeur. Ce *fandango*, qui fut créé à la fin d'une époque de grands *malagueñeros*, perdit ses attaches locales,

refusa la complicité de la danse et le carcan de la mesure, au profit de l'épanouissement d'un charme mélodique différent pour chaque strophe.

Rappelons, en conclusion, que le premier interprète dont on ait des informations écrites est Tío Luis el de la Juliana, originaire de Xérès, chanteur de *tonás* qui vivait vers 1780. Parmi ses contemporains, on peut citer Tío Luis el Cautivo, lui aussi de Xérès, ainsi que María la Jaca. Au début du XIX^e^ siècle, plusieurs noms laissent un souvenir de maîtres authentiques, tels Cantoral, Frasco el Colorao, Curro Casado, Tía Salvaora, el Planeta y de el Fillo, el Nitri, Silverio, Manuel Molina, Carito, el Loco Mateo, Cagancho, Juan Pelao, el Chato de Jerez, Enrique el Gordo, Dolores la Parrala, Paco el Sevillano, Enrique el Mellizo...

De 1850 à 1920, lors de la floraison des *cafés cantantes*, émergent les figures d'Antonio Chacón et de Manuel Torre, de Xérès, véritables génies du *cante* ; ils firent école et fixèrent les structures des principaux styles employés de nos jours. Il en est de même de maints autres, grâce à qui restent encore vivantes les valeurs de cette « époque d'or ». Actuellement, il existe un groupe important d'excellents chanteurs, dont certains sont comparables aux meilleurs d'autrefois.

José BLAS VEGA

Bibliographie

J. BLAS VEGA, *Las Tonás*, Málaga, 1967 ; *Apuntes crítico-informativos para una bibliografía del flamenco*, Estafeta literaria, Madrid, 1970
M. BOIS dir., *Flemenco : une approche du grand chant flamenco et de la poésie populaire chantée en Andalousie*, M. Fourny, Paris, 1985
F. BURNEL, *Le Sens profond de l'art flamenco*, F. Burnel, Paris, 1990

F. CARRASSAN & G. CHAUSSADE, *Eléments d'esthétique flamenco*, L'Or des îles, Hyères, 1990
F. DEVAL, *Le Flamenco et ses valeurs*, Aubier, Paris, 1989
D. DUMAS dir., *Chants flamencos : Coplas flamencos*, Aubier-Montaigne, Paris, 1973
A. GOBIN, *Le Flamenco*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1975
A. GONZÁLEZ CLIMENT, *Flamencología*, Madrid, 1955 ; *Antología de poesía flamenca*, Madrid, 1961 ; *Bibliografía flamenca*, Madrid, 1965
F. GRANDE, *Memorias del flamenco*, Espasa calpe, Madrid, 1979
F. LOPEZ, *Flamenco : la gloire et les larmes*, Presses de la Cité, Paris, 1987
R. MOLINA, *Obra flamenco*, Demofilo, Madrid, 1977
G. NUÑEZ DE PRADO, *Cantaores andaluces*, Barcelone, 1904
A. E. PEREZ OROZCO, *Le Flamenco et les gitans*, Filipacchi, Paris, 1987
D. E. POHREN, *The Art of Flamenco*, Bold Strummer, Westport (Conn.), rééd. 1990
H. ROSSI, *Teoría del cante jondo*, Barcelone, 1966
G. SANDOVAL, *Flamenco et société andalouse*, université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse, 1986.

FLÛTE

Introduction

La flûte est sans doute un des instruments dont les origines remontent le plus haut dans l'histoire de l'humanité. Le roseau des marais, le bout de bois creux offerts aux vents subtils ou féroces furent des objets dont les effets ne pouvaient échapper à l'observation.

Notre flûte n'est certes plus ce roseau que connurent les premiers hommes. Elle est le résultat de recherches techniques persévérantes. Sa sonorité est stable, son étendue vaste, sa justesse appréciable. Elle est d'ivoire, d'or, d'argent, de cristal ou de bois précieux. Et pourtant le son est semblable à ce qu'il était autrefois. Un son que l'on peut qualifier volontiers pour le moment de pur, tant il agit sur nous en raison de sa limpidité, tant il nous séduit en ce qu'il rejoint sans doute en nous une qualité de notre être qu'il nous semble essentiel de préserver et de cultiver.

« Que seulement je fasse de ma vie une chose simple et droite, pareille à une flûte de roseau que tu puisses emplir de musique » (Rabindranath Tagore). Ce roseau, comment les premiers hommes s'y sont-ils attachés ? Tout comme la peau tendue offerte au martèlement de la main, ce roseau, ou bien encore cet os devenu peu à peu flûte, parlera un langage compris par tous, nuancé au possible, l'instrumentiste donnant son souffle, l'instrument son timbre. La flûte fera partie intégrante de la vie quotidienne de l'homme. Elle sera intimement mêlée aux rites, aux sacrifices ; elle conduira au

supplice, elle participera aux grands cycles de la vie, elle accompagnera l'homme à la chasse ou à la guerre, elle sera chanson éternelle. Sous des formes diverses, on la trouvera probablement partout où il y aura trace humaine. Et sans doute furent-ils multitude à l'avoir découverte.

1. Le souffle et le son

Toutes les formes de flûtes, si dissemblables d'aspect soient-elles, découlent du même principe acoustique ; la projection d'une lame d'air contre une arête, biseau ou labium.

Dans le cas de la flûte à bec, l'air est canalisé par un conduit et vient buter sur le biseau, l'instrumentiste tenant le bec entre les lèvres.

Dans le cas des autres flûtes (de Pan, droite, traversière), l'instrumentiste applique l'orifice de la flûte contre la lèvre inférieure. Le souffle est canalisé directement par les lèvres et vient buter le côté opposé de l'orifice qui fait office de biseau où se produit de part et d'autre une alternance dans la répartition du souffle, alternance qui provoque l'ébranlement de la colonne d'air. Le son est alors émis, quasi pur, parce que ne donnant que peu d'harmoniques. Une pression accentuée du souffle provoque l'émission de partiels ; si l'on bouche tous les trous, on obtient facilement les cinq ou six premiers. La flûte est à considérer comme un tuyau ouvert aux deux bouts ; le tampon n'intervient que pour l'accord intérieur de l'instrument. Plus la fraction de l'orifice recouverte par la lèvre est grande, plus le son baisse. On connaît toutefois une flûte conique à bout fermé résonnant comme un tuyau ouvert (Congo). La forme de la perce est de la plus haute importance ; la matière (maillechort, argent, diverses espèces de

bois tels grenadille, ébène, buis, etc.) ne joue aucun rôle acoustique, à proprement parler.

Le son est entretenu le temps voulu par l'instrumentiste. Il n'y a aucun intermédiaire entre celui-ci et son instrument. La qualité du son est influencée par l'orientation donnée au souffle par les lèvres et par la pression du souffle. Le son sera directement lié à la personnalité de l'instrumentiste.

2. La flûte et son histoire

• L'Antiquité

Dès l'ère paléolithique, on trouve de nombreuses traces de flûtes en os, percées ou non de trous. Parmi les plus anciennes que l'on ait découvertes, celles d'Isturitz (Pyrénées, 20 000 ans environ av. J.-C.).

Les flûtes sans trous pouvaient donner des mélodies issues des harmoniques. Les flûtes à trous offraient cependant plus de possibilités : elles marquent une évolution certaine. Vers 2700 avant J.-C. les Chinois connaissent plusieurs types de flûtes : la flûte droite, la syrinx à cinq tuyaux, la flûte traversière à embouchure quasi centrale et percée de trous de part et d'autre (*tche*). Les Égyptiens se représentent tenant la flûte droite et la flûte oblique proches de celles qu'utilisent les instrumentistes populaires au XVI^{e} siècle et en Roumanie encore de nos jours (*caval*) ; ils jouaient sans doute aussi d'un instrument du type de la flûte à bec, mais la confusion est possible avec un instrument à anche. Ils employaient également une flûte droite de métal. On trouve des flûtes en Mésopotamie, où apparaît l'ocarina chez les juifs (*ugab*), en Étrurie (flûte traversière), en Perse (*al nay*), chez les Grecs, chez les

Romains... Ces derniers, ainsi que les Grecs, jouaient surtout de la flûte dans la musique populaire, alors que les anches étaient réservées à la musique officielle et sacrée. La confusion de tous ces instruments sous la dénomination générale de flûte est une erreur constante de presque tous les traducteurs jusqu'à la fin du XIXe siècle.

• Le Moyen Âge

En Europe occidentale, la pratique de la flûte sous diverses formes primitives est une tradition dont il est impossible de préciser l'origine.

Vers le XIIe siècle, de l'Orient, par l'Europe centrale, nous arrivent les flûtes traversières et les flûtes à bec. À la fin du Moyen Âge nous comptons : le flageolet simple ou double (du type de la flûte à bec), la flûte traversière appelée flûte allemande parce qu'originaire de l'Est, la flûte de Pan en roseaux ou bien taillée dans un bloc de bois ou de terre cuite, la flûte à trois trous (galoubet provençal, chistu basque ou silbote andine) tenue de la main gauche et accompagnée de la main droite au tambour ou au triangle.

Ces instruments, qui n'ont guère changé de forme, sont à la base de la musique populaire encore exécutée de nos jours dans les bassins de la Méditerranée et de la mer Noire.

• La Renaissance

La Renaissance est une époque où prolifèrent les flûtes. Les premiers grands luthiers ont pour berceau Venise et la vallée de l'Eure, non loin d'Anet. Ces luthiers offrent aux musiciens un vaste éventail de flûtes : trois membres de la famille des flûtes

traversières plus le fifre ; éventail qui se déploie jusqu'à neuf dans la famille des flûtes à bec et dont les dimensions vont de 10 cm à 2,64 m de longueur. Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, 1619) et le père Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) nous décrivent aussi des familles de flageolets et de flûtes en quatre et huit pieds (en quatre pieds, c'est-à-dire sonnant à l'octave aiguë de la flûte ordinaire) et mentionnent la possibilité de les utiliser séparément ou ensemble comme des registres d'orgue. Charles Burney, en 1733, parle d'une quarantaine de flûtes à bec vues à Anvers, destinées à un ensemble. On n'en avait plus joué depuis plus de cent ans.

On constate donc une grande liberté dans l'emploi de ces instruments, qui doublaient ou remplaçaient les voix ; une grande liberté aussi dans l'interprétation des œuvres exécutées avec une technique nuancée d'articulation adéquate, permettant une ornementation extrêmement variée du point de vue rythmique et mélodique.

La sonorité de la flûte est pleine, stable, douce, et relativement peu colorée. Elle se marie remarquablement avec la plupart des instruments de l'époque.

• Baroque et classicisme

Le début du XVII^e^ siècle indique une tendance accentuée vers une expression plus marquée des sentiments. Cela incite les compositeurs, en particulier Claudio Monteverdi, à considérer les instruments notamment sous l'angle de leurs possibilités interprétatives, d'où l'éclipse momentanée des flûtes, cromornes, etc., en faveur des cordes, cornet, orgue, clavecin, et ce jusqu'au milieu du siècle.

À Versailles, vers 1660, des luthiers, dont Jean Hotteterre, construisent des flûtes de facture nouvelle, mieux adaptées au style de l'époque : flûtes à bec, flûte alto en *fa* en trois parties (tête de perce cylindrique, corps et pied coniques), flûte traversière en *ré* de même perce avec clé de *mi* bémol, d'abord en trois, puis en quatre parties, avec corps de rechange (jusqu'à sept), selon les diapasons. Toutes ces flûtes sont d'une sonorité plus colorée grâce à l'emploi des fourches et permettent une grande agilité. Ces instruments se répandent dans l'Europe entière.

La littérature pour la flûte traversière est très abondante. On trouve, outre les noms des plus grands maîtres, tels que Antonio Vivaldi ou Jean-Sébastien Bach, ceux de Jacques Hotteterre le Romain (1684 env.-1762), Michel Blavet (1700-1768), Johan Joachim Quantz (1697-1773), Frédéric II (1712-1786). C'est pour cet instrument qu'ont encore écrit Joseph Haydn, François Devienne (1759-1803), Wolfgang Amadeus Mozart (ses deux concertos de 1778). On peut signaler l'introduction de la flûte à l'opéra par Jean-Baptiste Lully dans le *Triomphe de l'amour* en 1672.

Ces compositeurs se sont servi avec autant de bonheur de la flûte à bec, tant dans la musique de chambre et d'église que dans la musique d'opéra. À partir de 1680, remplaçant le flageolet, la flûte à bec jouit en Angleterre d'une grande vogue dans tous les milieux.

À partir de 1760, et tandis que la flûte à bec est à son déclin, quelques clés apparaissent sur la flûte traversière, d'abord en Angleterre, puis sur le continent. La flûte conique à cinq clés, qui permet la gamme chromatique sans fourches, marque une évolution réelle surtout sur le plan de l'égalité sonore.

Trophée avec cornet, flûte, violon, archet et mandoline, C. Munari.
C. Munari, «Trophée avec cornet, flûte, violon, archet et mandoline», 1707. Huile sur toile. Museo di stumenti musicali, Florence.

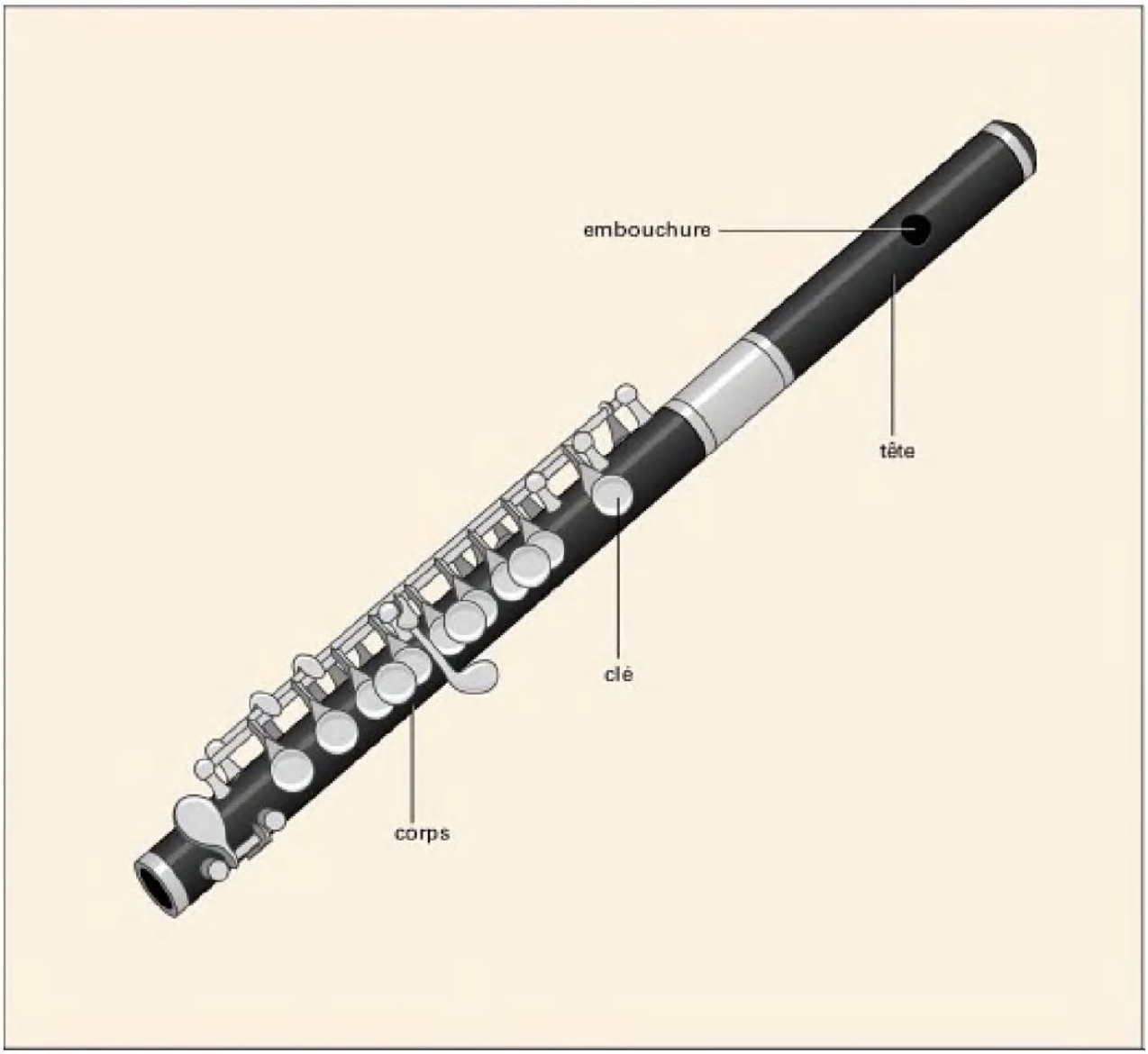
La flûte de Mozart dans le concerto pour flûte et harpe, celles de Ludwig van Beethoven et de Franz Schubert utilisent deux clés supplémentaires (celles de *do* dièse et de *do* naturel graves). Au courant du XIX^{e} siècle, l'adjonction d'autres clés, surtout en Allemagne (Max Schwedler) et en Angleterre (Nicholson), accroît encore les ressources de l'instrument, mais ces clés seront peu à peu supprimées. Cette flûte classique se sera prêtée à la plus grande virtuosité (L.-F. Drouet 1792-1873, J.-L. Tulou 1786-1865, Boehm).

• Theobald Boehm et la flûte moderne

Copyrighted material

Entre-temps, 1832 marque une révolution dans l'histoire de la flûte. Theobald Boehm (1794-1881) apporte une conception nouvelle de l'instrument fondée sur des données acoustiques : trous plus larges, perce d'abord conique, puis, en 1847, cylindrique, pour des raisons d'intensité et de qualité de son, avec tête parabolique, celle-ci surtout pour faciliter l'émission des notes graves. Boehm invente un mécanisme ingénieux de plateaux, d'anneaux, d'axes longitudinaux, qui permettent d'obturer les treize principaux trous disposés le long de l'instrument. Ces trous correspondent aux quatorze demi-tons fondamentaux.

Depuis Boehm, peu de changements ont été apportés (clé de *sol* dièse fermée, de *si* bémol pour le pouce), mais certains facteurs sont toujours actuellement en quête d'améliorations. Aujourd'hui, la grande flûte a 19 mm de diamètre intérieur et 67 cm de long. Son corps cylindrique se démonte en trois parties ; il est percé de seize trous. La tessiture de la flûte en *ut* est de trois octaves (*ut* 3*ut* 6). Il existe une flûte grave en *sol* (*sol* 2*sol* 5) et une flûte piccolo (*ré* 4-*si* bémol 6).



Piccolo.

La flûte occupe une place importante dans l'orchestre symphonique.

Le XIX^e^ siècle voit l'apparition de la flûte Boehm ; le XX^e^ en saisit toutes les richesses, et c'est sans doute grâce à elle que l'on assiste à une réévaluation de la littérature de l'instrument. Comparée à la flûte conique en cours de disparition, la flûte Boehm (la flûte en métal est de plus en plus demandée) est d'une sonorité plus libre, plus intense, plus timbrée. Claude Debussy, un des premiers compositeurs à tirer parti du caractère de cette flûte, ouvre largement, avec Anton Webern, la voie aux musiciens d'avant-garde (Pierre Boulez, Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luis de Pablo, John Cage...). Ces derniers tirent de la flûte des

Copyrighted material

possibilités jusqu'alors insoupçonnées (frappe des doigts sur les clés sans envoyer de souffle provoquant des sons brefs et précis, apparition de doubles sons dans un même souffle). Des possibilités nouvelles sont aussi tirées de la flûte à bec (Paul Hindemith, Berio, Lennox Berkeley...). Igor Stravinski et Maurice Ravel sont les premiers à insérer dans l'orchestre la flûte alto en *sol* et à employer des effets particuliers (*Flatterzunge*, harmoniques).

Si les flûtes n'ont, de par le monde, jamais cessé de remplir leur rôle toujours si vivant en tant qu'instrument populaire, on assiste au xx^{e} siècle à un regain d'intérêt pour les musiques anciennes. Le père Mersenne, Quantz sont lus, discutés, en vue d'une authenticité plus rigoureuse dans l'interprétation des œuvres passées.

D'un point de vue plus modeste mais non moins efficace, on accorde à la flûte à bec – déjà Rabelais nous l'indiquait – des vertus éducatives, à tel point que son enseignement fut imposé dans certains pays.

Quel chemin parcouru depuis la préhistoire par nos flûtes tour à tour intimes, brillantes, modestes et champêtres. Toujours présentes, sans doute resteront-elles longtemps encore « le chant sinueux que les bêtes suivaient [et qui] laissait entendre autre chose : nul n'osait se demander quoi » (Pierre Emmanuel).

Robert LEURIDAN

Bibliographie

Renaissance et époque classique

« Flûte », « Basse de la flûte traversière » et « Lutherie », in D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert dir., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 27 vol.,

Paris, 1751-1772
S. Ganassi, *Opera intitulata Fontegara...*, Venise, 1535, réimpr. fac-sim. Forni, Bologne, 1969
J. Hotteterre, dit le Romain, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du haut-bois, divisez par traitez*, Paris, 1707, rééd. Bäreureiter, Kassel, 1982
P. Jambe de Fer, *Epitome musical des tons, sons et accordz, ès voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons*, Lyon, 1556, rééd. F. Lesure, Société de musique d'autrefois, Neuilly-sur-Seine, 1964
M. D. L. De Lusse, *L'Art de la flûte traversière*, Paris, 1761, rééd. Minkoff, Genève, 1973
J. J. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, Berlin-Paris, 1752, réimpr. fac-sim. A. Zurfluh, Paris, 1987.

Époque moderne

P.-Y. Artaud, *La Flûte*, Lattès-Salabert, Paris, 1986
A. Baines, *Woodwind Instruments and their History*, Faber & Faber, Londres, 1957, Dover, 1977
P. Bate, *The Flute ; Includes Recorders Flageolets*, Benn, Londres, 1979
T. Boehm, *De la fabrication et des derniers perfectionnements des flûtes*, Paris, 1848 ; *Schema zur Bestimmung der Löcherstellung auf Blasinstrumenten*, 1862, rééd. K. Ventzke, Moeck, Celle, 1980 ; *Die Flöte und das Flötenspiel*, Munich, 1871 (*Flute and Flute. Playing in Acoustical, Technical and Artistic Aspects*, Dover, New York, 1964)
V. Gai, *Il Flauto*, Berbén, Ancône-Milan, 1973
A. Girard, *Histoire et richesses de la flûte*, Gründ, Paris, 1957
R. Hériché, *À propos de... la flûte*, Billaudot, Paris, 1985
L. G. Langwill, *An Index of Musical Wind Instrument Makers*, Lyndesay G. Langwill, Édimbourg, 1980
G. Laurent, *Flûte à bec : pour une autre approche de la musique*, J.-M. Fuzeau, Courlay, 2e éd. 1983
R. Le Roy, *Traité de la flûte, historique, technique et pédagogique*, Éditions musicales transatlantiques, Paris, 1966
R. Mather, *The Art of Playing the Flute*, vol. I : *Breath Control*, vol. II : *Embouchure*, Romney Press, Iowa City (Iowa), 1980-1981
R. Meylan, *La Flûte*, Payot, Lausanne, 1981
J.-P. Rampal dir., *La Flûte*, Denoël, Paris, 1978

R. S. Rockstro, *A Treatise on the Construction, History and Practice of the Flute*, 1890, rééd. Musica rara, Londres, 1967, 1975
N. Toff, *The Development of the Modern Flute*, Univ. of Illinois Press, Champaign (Ill.), 1986
J. L. Tulou, *Méthode de flûte progressive et raisonnée*, Paris, 1851, rééd. Minkoff, 1973
J. L. Voorhees, *The Classification of Flute Fingering Systems of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Frits Knuf, Buren, 1980
K. Wollitz, *Le Livre de la flûte à bec*, Van de Velde, Luynes, 1984
P. T. Young, *Twenty-Five Hundred Historical Woodwind Instruments*, Pendragon Press, New York, 1982.

Revue

Flûte à bec et instruments anciens, Paris, depuis 1982.

Catalogues

P. Bate, *The Bate Collection of Historical Wind Instruments*, Oxford, 1976
C. D. Miller, *Catalogue of Books and Literary Material Relating to the Flute and Other Musical Instruments*, Reprint Service Corp., Irwine (Calif.), 1988
M. Seyfrit, *Musical Instruments in the Dayton C. Miller Flute Collection at the Library of Congress : A Catalog*, I, Library of Congress, Washington, 1982.

FLÛTE À BEC

Dans la flûte à bec, instrument à vent de la famille des bois, le souffle de l'instrumentiste est divisé par un biseau, sur lequel il est dirigé par un canal étroit placé dans une embouchure en forme de bec. Le corps de cet instrument, généralement en bois de buis, d'érable ou de palissandre, comporte sept ou huit trous dans ses modèles le plus courants et son étendue est de deux octaves à deux octaves et demie. Il existe cependant autant de tailles de flûtes qu'il existe de registres dans la voix humaine ; les principaux types sont le soprano, l'alto, le ténor et la basse.

La flûte à bec est un instrument paradoxal : bien que très populaire, elle souffre d'un certain manque de considération dû à la grande diversité des pratiques dont elle est l'objet, de son utilisation comme instrument virtuose dans un orchestre baroque à l'apprentissage de la musique par des enfants dans les écoles. Il s'agit par ailleurs d'un des rares instruments « classiques » que l'on se procure aussi bien dans les supermarchés que dans les magasins spécialisés.

• Histoire

Cet instrument est bien connu depuis le début du xv^{e} siècle, où il est fait mention de flûtes à bec de différentes sortes et portant divers noms : « fleute a neufte trous », flûte douce, flageolet à six trous... L'âge d'or de la flûte à bec commence à la Renaissance. Tombée en désuétude au milieu du siècle des Lumières, elle paraît alors définitivement reléguée au rang de simple témoignage du passé.

Elle renaîtra pourtant un siècle et demi après, grâce notamment au musicologue et instrumentiste britannique Arnold Dolmetsch, qui fabrique en 1919 une flûte à bec baroque. Au début des années 1940 en France, la flûte à bec, bon marché et facile à transporter, devient l'instrument de prédilection des mouvements de jeunesse.

Dans les années 1960, le nouvel engouement pour la musique baroque, d'une part, l'intérêt que lui portent les compositeurs, d'autre part, lui font retrouver son statut d'instrument professionnel. Sa pratique ayant été quelque peu oubliée, les interprètes devront toutefois parcourir les traités, rechercher les principes d'exécution et retourner aux sources.

• Styles musicaux

La période glorieuse de la flûte à bec s'étend de la Renaissance à la première moitié du XVIII^{e} siècle. Son répertoire est extrêmement varié : on la trouve dans des suites pour orchestre, des concertos grosso, des cantates, des messes, des magnificat, dans lesquels elle a des parties de soliste.

Cependant, certaines partitions posent des problèmes en raison des incertitudes sur la reconstitution de l'instrumentation exacte. Il arrive souvent, en effet, que le compositeur ait inscrit « flûte » sans préciser s'il s'agissait d'une flûte traversière ou d'une flûte à bec. Le cas s'est posé pour *Atys* (1676) de Jean-Baptiste Lully, « recréé » en 1987 par William Christie ; cependant, le compositeur n'ayant que très rarement stipulé l'emploi de flûtes traversières, William Christie en a conclu que, dans cette partition, l'indication « flûtes » ne pouvait désigner que des flûtes à bec.

La seconde moitié du xx^e^ siècle voit apparaître des compositions d'avant-garde pour la flûte à bec. La multiplication de ce type d'œuvre est significative de I'évoIution musicale, qui confère au timbre la priorité sur d'autres paramètres.

• Œuvres majeures

Si Ia présence de la flûte à bec est attestée au sein de formations instrumentales très variées à partir du début du xvi^e^ siècIe, cet instrument se dote rapidement d'un répertoire de soliste à la période baroque. Parmi les œuvres importantes de cette époque, on citera, de Jean-Sébastien Bach, le *Triple Concerto pour flûte, violon, clavecin et cordes*, en *la* mineur, BWV 1044 (vers 1730) ainsi que le *Concerto pour clavecin, deux flûtes à bec et cordes*, en *fa* majeur, BWV 1057 (vers 1738), de Georg Philipp Telemann, le *Concerto pour flûte à bec, cor et continuo* (TWV 42, publié en 1734), Ies deux *Concertos pour flûte à bec*, en *fa* majeur et *ut* majeur.

De nombreux compositeurs contemporains ont su susciter, dans une écriture moderne, un regain d'intérêt pour la flûte à bec. Parmi les œuvres marquant son renouveau, on citera Ie *Notturno*, pour quatre flûtes à bec, d'Edmund Rubbra (1962), *Sweet* de Louis Andriessen (1964) et *Gesti* de Luciano Berio (1966), tous deux écrits pour Frans Brüggen, *Musiques et variantes de la « Pièce perdue »*, pour flûte à bec, clarinette, percussions et matériaux divers, de Georges Aperghis (1979).

Frans Brüggen. *Au côté de Gustav Leonhardt, le flûtiste et chef d'orchestre Frans Brüggen joua un rôle capital dans la redécouverte de la musique baroque.*

• Modes de jeu

Les modes de jeu à la flûte à bec sont beaucoup plus restreints que pour la flûte traversière. Les trilles et les trémolos sont possibles mais difficiles à exécuter. Essentiellement employée pour jouer de belles phrases expressives, la flûte à bec est d'une utilisation peu variée et la virtuosité est très difficile à atteindre.

Copyrighted material

Cependant, certains compositeurs contemporains l'ont quelque peu fait évoluer, n'hésitant pas à la sortir de sa prétendue sonorité idéale, selon laquelle velouté et douceur étaient les deux critères qui déterminaient sa beauté mélodique. Berio ou Aperghis lui ont fait gagner en expression, notamment en variant ses dynamiques.

Juliette GARRIGUES

FLÛTE DE PAN

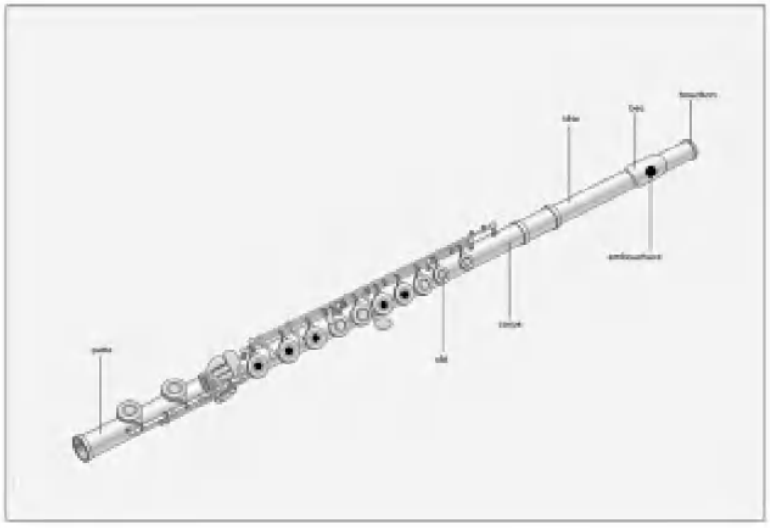
Également appelée *syrinx*, la flûte de pan est un instrument à vent qui est composé de tuyaux en roseau de différentes Iongueurs. Ceux-ci sont assemblés en rang, fixés les uns aux autres par de la cire (on fabrique aussi des instruments en métal, en terre glaise ou en bois) et généralement obturés à leur base. L'interprète pose ses lèvres sur l'orifice supérieur et les fait glisser latéralement, chaque tuyau produisant une note différente. La flûte de Pan était très répandue dans les cultures néolithiques et postérieures, surtout en Mélanésie et dans l'Amérique du Sud précolombienne.

Dans la Iégende grecque du dieu Pan, I'invention de cet instrument est attribuée à la nymphe Syrinx. En Europe, c'était surtout un instrument de berger et elle l'est encore dans les Pyrénées. Toutefois, en Roumanie, elle est jouée par les *lăutari* (vioIoneux) professionnels ; leur flûte de Pan, la *nai*, est munie de 19 à 22 tuyaux accordés diatoniquement (c'est-à-dire sur une gamme de sept notes) ; les demi-tons s'obtiennent en inclinant les tuyaux vers les lèvres. La flûte de Pan a également une longue tradition en Extrême-Orient.

E.U.

FLÛTE TRAVERSIÈRE

La flûte est un bois de la grande famille des instruments à vent. On désigne par flûte traversière tout tuyau fermé en un bout et percé de trous latéraux, dont l'un servira d'embouchure, la fonction des autres étant de modifier la longueur acoustique du tuyau, et, par conséquent, la hauteur des sons émis. L'instrument moderne est constitué d'un tuyau cylindrique métallique (parfois en métal précieux : argent, or, platine), percé de seize trous ; un système de clefs et de leviers permet de boucher les treize principaux trous (correspondant aux quatorze demi-tons fondamentaux) sans avoir à déplacer les mains. La tessiture de la flûte traversière en *ut* moderne est de trois octaves.



Flûte traversière.

Copyrighted material

• Histoire

La flûte traversière, qui est probablement née en Asie, vers le IXe siècle avant J.-C., serait apparue dans les sociétés européennes au IIe siècle avant J.-C. Sa présence en Europe n'est cependant vraiment attestée, par l'iconographie et la littérature, qu'à partir de la seconde moitié du XIIe siècle.

Son histoire peut être divisée en trois périodes, qui correspondent à des modifications fondamentales de la structure de l'instrument. Ces mutations ont donné naissance à trois types de flûtes, qualifiés de « Renaissance », de « baroque » et de « moderne ». La facture de l'instrument sera considérablement améliorée par la dynastie française des Hotteterre aux XVIIe et XVIIIe siècles, puis fondamentalement modifiée par le compositeur et facteur allemand Theobald Boehm, qui, en 1832, lui adjoint un ingénieux système mécanique.

• Styles musicaux

Le répertoire spécifique pour la flûte Renaissance est quasi inexistant. La raison en est simple : à cette époque, le compositeur écrivait en général une partie qui pouvait être jouée indifféremment par la flûte ou un autre instrument.

La flûte baroque bénéficie en revanche d'un répertoire considérable : la flûte traversière excelle alors dans les sonates, dans les petits ensembles ainsi que dans l'orchestre, et acquiert un rôle de vedette dans les solos de concertos.

Par son homogénéité et sa puissance, la flûte voit au XIXe siècle son importance croître au sein de l'orchestre. Au XXe siècle, elle

retrouve dans la musique de chambre la place de choix qu'elle avait perdue et, dans les formations de plus grande importance, un rôle de soliste. Elle le doit à quelques grands flûtistes : Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal, James Galway, Aurèle Nicolet, Severino Gazzelloni...

• Œuvres majeures

Depuis le XVIII^e^ siècle, rares sont les compositeurs qui n'ont pas composé pour la flûte traversière, qui est par ailleurs systématiquement présente dans l'orchestre symphonique depuis l'époque classique. Parmi les œuvres dans lesquelles elle tient un rôle de soliste, on citera les six concertos pour flûte de l'opus 10 d'Antonio Vivaldi (publié à Amsterdam en 1729), le *Premier Concerto pour flûte*, en *sol* majeur, K 313 (1778) et le *Deuxième Concerto pour flûte*, en *ré* majeur, K 314 (1778), ainsi que le *Concerto pour flûte et harpe*, en *ut* majeur, K 299 (1778), de Wolfgang Amadeus Mozart – sommets de la littérature classique –, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) et *Syrinx* (1913) de Claude Debussy, *Densité 21,5* d'Edgar Varèse (1936), *Sequenza I* de Luciano Berio (1958).

• Modes de jeu

Le principe d'émission du son de toutes les flûtes traversières est dit à lame air-biseau : sur ce type de flûte, la qualité du son dépend essentiellement de la pression de la lame d'air, qui est contrôlée de façon permanente et simultanément par l'appareil abdomino-diaphragmatique et par les lèvres du flûtiste. Le facteur essentiel de la variété des modes de jeu est la langue, principale responsable de l'articulation.

Au xx^{e} siècle, les modes de jeu se sont multipliés. Sollicités par les compositeurs, les instrumentistes doivent désormais exploiter tous les phénomènes sonores qui peuvent naître de la relation entre l'homme et l'instrument, ce qui a engendré une notation nouvelle et des néologismes : sons doubles et triples dits multiphoniques, intervalles détempérés et micro-intervalles, vibratos d'intensité et de fréquence variables, roulements de langue ou de gorge appelé Flatterzunge, sons éoliens où seul le souffle est audible, effet de percussion par la langue qui provoque une résonance du tuyau...

Juliette GARRIGUES

FOLK

Influencé par une certaine country, le folk est la musique des révoltés et des contestataires américains. Le père fondateur du genre, Woody Guthrie, popularise le mouvement dans les années 1930, avant que Bob Dylan ne devienne, dans les années 1960, le symbole de toute une génération protestataire et anticonformiste.

Courant alimenté par différentes traditions musicales populaires, le folk naît donc aux États-Unis dans les années 1930. Le chanteur, harmoniciste et guitariste américain Woody Guthrie (1912-1967) se fait alors connaître par ses chansons, qui ont pour thème la vie du petit peuple américain pris dans le tourbillon de la grande dépression économique. Après avoir acquis une énorme popularité grâce aux nombreuses émissions de radio qu'il anime sur la côte ouest, il évolue vers la chanson engagée et soutient les travailleurs en lutte, embrassant la cause du Parti communiste américain. Sur sa guitare figure l'inscription « Cette machine tue les fascistes ».

• Folk et protest sougs

Après la Seconde Guerre mondiale, les années du maccarthysme sont émaillées de luttes syndicales, auxquelles Woodie Guthrie participe, tout comme Pete Seeger (1919-2014), un autre artiste militant. Cette chanson politique va déboucher sur les protest songs new-yorkaises de Bob Dylan (né en 1941) et de Tom Paxton (né en 1937). Dans les années 1960, ces deux chanteurs sont de toutes les luttes antimilitaristes, voire anticapitalistes, tout comme Joan Baez (née en 1941), compagne de Bob Dylan, qu'elle rencontre en 1961,

et qui combat la guerre du Vietnam à travers ses chansons. Au contact du New York des chanteurs engagés, le Canadien Leonard Cohen (né en 1934) met quant à lui son sens de la poésie au service de ses textes et de sa voix rauque. Les adaptations françaises du Néo-Zélandais Graeme Allwright (né en 1926) et d'Hugues Aufray (né en 1929) assureront la diffusion de l'ensemble de ce répertoire dans la France des années 1970.

En juillet 1965, Bob Dylan apparaît sur la scène du festival de Newport avec une guitare électrique, ce qui choque les puristes ; ce « virage électrique » est confirmé avec l'album *Highway 61 Revisited,* qui sort un mois plus tard, en août. Au début de cette même année 1965, le groupe californien The Byrds avait repris un de ses titres, *Mr. Tambourine Man,* ce qui annonçait le début de l'assimilation du folk par la pop music. L'élan était donné. Profitant de cette vague, le duo Simon & Garfunkel va s'imposer par la beauté de ses mélodies et la complémentarité de ses deux voix (*The Sound of Silence,* 1966).

En 1968, David Crosby (né en 1941), un ancien membre des Byrds, Stephen Stills (né en 1945), qui jouait avec le groupe américano-canadien Buffalo Springfield, et Graham Nash (né en 1942), ancien chanteur et guitariste du groupe britannique The Hollies, forment un groupe qui deviendra vite la principale formation folk de la scène pop lorsque le Canadien Neil Young (né en 1945) les rejoindra en 1970 : le succès de Crosby, Stills, Nash & Young est sans conteste dû aux talents conjugués de ses quatre compositeurs ; les arrangements des chansons, faisant la part belle aux harmonies à quatre voix, comprennent des guitares entrelacées souvent accordées en open tuning*.

À la croisée du folk, du country et du rock, Neil Young enregistrera en 1972 l'album *Harvest*, qui lancera sa carrière solo et influencera des courants parfois bien éloignés du folk-rock, comme le grunge.

• Le folk à la conquête du monde

En Grande-Bretagne, la tendance celtique du folk est représentée par Fairport Convention, qui diffuse aussi le répertoire américain, par l'Écossais John Martyn (1948-2009) et par le groupe londonien Pentangle.

Après sa période au sein des Them, dans les années 1960, le chanteur irlandais Van Morrison (né en 1945) assume aussi ses racines celtes et enregistre en 1988 avec The Chieftains un album de chansons irlandaises traditionnelles, *Irish Heartbeat*.

Bien d'autres artistes ont puisé dans la veine folk. Contentons nous de citer l'inclassable Californien Tim Buckley (1947-1975) – père de Jeff Buckley (1966-1997) –, qui a aussi flirté avec le jazz puis avec le funk, le groupe américain de pop psychédélique The Mamas And The Papas, ou encore le chanteur et guitariste américain de folk-blues Richie Havens (1941-2013), qui apparaît sur la scène du festival de Woodstock, en 1969. Le groupe britannique Yes appartenait également à cette mouvance folk avant de participer au courant progressif.

En France, cette vague folk entraînera un retour aux sources avec notamment Malicorne et la musique celte des Bretons Alan Stivell (né en 1944) et Dan Ar Braz (né en 1949).

Certains groupes des années punk ont récupéré des ingrédients du folk. Citons Dexys Midnight Runners et The Pogues, tous deux

britanniques, et Violent Femmes, américain, influence majeure des Français de Louise Attaque.

À partir des années 1980, on retrouve chez les Britanniques de The Waterboys, chez l'Américaine Tracy Chapman (née en 1964) ou même chez le Californien Ben Harper (né en 1969) une instrumentation acoustique minimaliste qui avait été un peu délaissée ainsi qu'une certaine couleur vocale.

Eugène LLEDO

FORLANE

Danse populaire italienne, à deux temps (6/4, 6/8), de tempo très animé, originaire au XVII^e^ siècle des bals du Frioul (pays vénitien — d'où *friulana, frulana, forlana*) et tenue pour l'une des trois danses nationales de l'Italie du XVIII^e^ siècle. Elle était dansée par un ou deux couples, avec des gestes heurtés ; sa réputation de légèreté licencieuse a fait dire à Paul Nettl : « La lascive forlane est le cancan ou si mieux aimez le tango [*sic*] de l'époque [...] Les pieds prudes et les chastes oreilles sont tenus de l'ignorer. » Casanova, pour sa part, insistait sur son rythme endiablé : « Il n'y a point de danse nationale plus violente » (à noter cependant que les danses appelées « ballo furlano », dans les *Danseries* de Phalèse, 1583, ont un mouvement lent, se rapprochant de l'allemande ou du branle, et que plusieurs sont des basses-danses). La forlane se répandit en France, à la fin du XVII^e^ siècle, puis en Europe. Elle figure dans le *Recueil de contredanses* de Louis Pécourt, publié par Raoul Feuillet en 1700, et dans la *Méthode d'écrire les danses* de Pierre Rameau (1725). Campra (*L'Europe galante*, 1697 ; *Le Carnaval de Venise*, 1699) l'a, le premier, introduite dans l'opéra français ; il est suivi par Michel de La Barre, Rameau ; Couperin, Bach, Telemann l'emploient dans la suite instrumentale, tout autant que la gigue. Elle a inspiré un passage de Schubert (dans *Tanzmusik*). Ravel en a fait un mouvement de son *Tombeau de Couperin*.

Pierre-Paul LACAS

FORME

Le concept de forme musicale prête à confusion : lorsque l'on parle de forme, on pense en effet à la manière dont est construite une œuvre ; mais cette définition reste très incomplète car la forme peut alors être confondue avec la structure d'un mouvement ou de la totalité d'une pièce. Or la forme englobe la structure, puisqu'elle est l'agencement des diverses parties d'une œuvre et en constitue le tout (par exemple une sonate pour piano, une symphonie, un opéra), alors que la structure est l'agencement de diverses parties (motifs, thèmes, périodes) en vue de constituer un tout, par exemple une fugue, qui peut se présenter seule (une fugue de Jean-Sébastien Bach) ou s'inscrire dans une grande forme (fugue dans le finale de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler).

Deux formes identiques peuvent avoir des structures radicalement différentes. Ainsi, un opéra de Wolfgang Amadeus Mozart et un opéra de Richard Wagner : le premier est découpé en numéros (arias, duos, récitatifs...) nettement séparés alors que le second présente un développement mélodique continu. En revanche, du point de vue de la forme, ces deux ouvrages expriment une action dramatique au moyen des voix et des instruments. La forme est l'essence de l'œuvre : si un compositeur choisit d'écrire un trio, c'est d'abord parce qu'il a en tête une certaine idée d'écriture à trois voix ; la structure ne vient que par la suite. Mais il arrive que certaines structures – la chaconne ou la passacaille, par exemple – déterminent la forme même d'une pièce.

• Les formes lyriques

C'est Claudio Monteverdi qui, avec *L'Orfeo*, premier opéra de l'histoire (1607), a créé les modèles formels à partir desquels ont été fixés les éléments constitutifs d'une œuvre lyrique : récitatif, aria, arioso, ouverture.

Le *récitatif* est un chant librement déclamé, dont la mélodie et le rythme suivent les inflexions naturelles de la langue parlée. Il remonte à l'Antiquité et à la psalmodie des premiers chrétiens. Le développement du style monodique a permis son épanouissement et les humanistes de la Renaissance le présentèrent comme une reconstitution de la déclamation de la tragédie antique. Il peut être *secco* (soutenu par quelques accords au clavecin ou à l'orgue) ou accompagné par l'orchestre. Dans les dernières œuvres de Monteverdi, notamment *Le Couronnement de Poppée* (1642-1643), le récitatif devient nettement séparé de l'air. C'est le début d'une évolution qui aboutit à faire de l'opéra une succession de récitatifs et d'airs, de structures bien différenciées. Le récitatif est une partie de la tragédie lyrique conçue par Jean-Baptiste Lully à la fin du XVII^e^ siècle. Il est alors entièrement calqué sur les accents et le rythme de la déclamation tragique, ce qui conduit à de très grands changements de mesure et à une très grande souplesse mélodique. Jean-Philippe Rameau, au siècle suivant, reste fidèle à cette conception, mais il en accentue le caractère lyrique de manière à traduire musicalement toutes les nuances de la passion, de la tendresse et de l'amour. Bach ou Georg Friedrich Haendel font du récitatif un usage radicalement différent puisque celui-ci sert à préparer l'air. Le récitatif, présent dans les opéras, se trouve également dans les cantates, les oratorios ou les passions.

Née du récitatif, l'aria est une mélodie plus largement développée, accompagnée par l'orchestre et destinée à faire valoir la voix du soliste. L'aria peut adopter une forme simple (AB) isolée à

l'intérieur ou à la fin d'un récitatif ou devenir une aria da capo, forme principale de l'aria à l'époque baroque. À la suite d'Alessandro Scarlatti, tous les compositeurs du début du XVIII^e siècle auront recours à cette structure fermée sur elle-même : la musique et le texte de la première strophe sont repris après la deuxième, selon un schéma ABA, la reprise étant indiquée par la formule *da capo al fine* (du début jusqu'à la fin). D'une manière générale, l'aria et, plus particulièrement, l'aria da capo ne servent pas de manière efficace la progression dramatique. Chez Bach, l'aria est le plus souvent traitée en style concertant, la voix étant mise en valeur par un hautbois, un basson, une flûte ou un violoncelle.

L'*arioso*, de caractère dramatique, se situe entre le récitatif et l'aria. Il s'agit tantôt d'une courte phrase mélodique qui s'insère dans un récitatif, tantôt, comme c'est fréquemment le cas chez Bach, d'un morceau plus développé qui précède l'aria. L'arioso n'a pas de structure propre : il intervient à un moment pathétique qui exige une déclamation expressive, comme dans les oratorios de Haendel ou les passions de Bach. Henry Purcell recourt beaucoup à cette forme pour traduire le contenu émotionnel et expressif du texte, particulièrement dans *Didon et Énée* (années 1680), où la ligne vocale torturée fait profondément ressentir l'inquiétude et le désespoir de Didon.

L'*ouverture* est une composition instrumentale placée au début d'œuvres lyriques (opéra, oratorio, opéra-comique) ou instrumentales. La toccata pour trombones et orgue par laquelle débute *L'Orfeo* de Monteverdi constitue l'exemple le plus ancien d'ouverture à l'italienne ; elle incitera les compositeurs à prévoir une ouverture, morceau instrumental destiné à faire taire le public et à le mettre dans l'état d'esprit requis par l'œuvre. Généralisée par

Alessandro Scarlatti, cette ouverture est constituée de deux mouvements rapides encadrant un mouvement lent. Plus tard, Lully codifiera l'ouverture à la française : un premier mouvement lent et majestueux à deux temps, un deuxième, vif, généralement à trois temps, et un troisième reprenant l'allure du premier. Sans changer le schéma établi par Lully, Rameau cherchera à lier l'ouverture à l'action générale de l'opéra, par son style, ses thèmes, ses tonalités.

• Les formes dans la musique instrumentale

Issue de la musique vocale et influencée par la danse, la musique purement instrumentale s'épanouit en se structurant comme un discours, selon les règles de la rhétorique, oscillant entre le souci de rigueur et d'équilibre d'une part, l'exubérance et l'impétuosité d'autre part. La synthèse opérée entre les différents modes d'organisation des figures musicales, la dynamique propre au discours et les progrès de Ia facture instrumentale sont à I'origine des principales formes musicales. Ainsi les formes musicales proprement instrumentales se dégagent du modèle vocal. Elles sont une synthèse entre une attention portée à l'écriture musicale, une sensibilité au timbre de l'instrument et le goût baroque pour le contraste et la pensée rhétorique.

On peut distinguer Ies formes issues d'un tel goût pour le contraste et les formes de type concertant.

Pour les premières, l'habitude d'enchaîner des danses de caractères et de tempos différents a servi de référence implicite à la structuration de formes instrumentales comme la suite ou la sonate. La suite est une juxtaposition de musiques de danse contrastées qui s'impose hors de tout recours au geste. Elle est constituée en

général, outre le prélude, d'une pavane, d'une gaillarde, d'une allemande, d'une courante. La sonate désigne la version instrumentale d'une pièce vocale, la cantate. On distingue la *sonata da camera* (de chambre), en trois mouvements, et la *sonata da chiesa* (sonate d'église), en quatre mouvements : allegro, adagio, menuet et finale. Au XVII^e^ siècle, les sonates de Giovanni Gabrieli sont très proches des suites de danses. Au XVIII^e^ siècle apparaît la sonate à deux thèmes et trois mouvements : vif, lent, vif. À Ia toute fin du XVIII^e^, la sonate présente quatre mouvements : allegro, adagio, menuet et finale. Dans ses dernières sonates, Beethoven bouleverse cette forme jusqu'à la rendre méconnaissable en conférant une importance extrême au mouvement lent. Les sonates que certains romantiques comme Frédéric Chopin ou Franz Liszt écriront par la suite n'ont de sonate que le nom (*Sonate en si mineur* de Liszt).

De même que la voix s'est peu à peu émancipée de l'ensemble polyphonique, un groupe d'instruments, Ie concertino, va se détacher de l'ensembIe orchestral appelé *ripieno* et donner naissance au concerto, nom italien qui exprime l'accord mais dont l'origine latine (*concertare*, « lutter », « rivaliser ») évoque l'affrontement ; dans cette forme, l'ensemble de l'orchestre est opposé d'abord à une petite formation de quelques instrumentistes puis de solistes et enfin, au XVIII^e^ siècle, à un seul soliste. Le modèIe du concerto grosso a été établi par Arcangelo Corelli avec ses douze concertos grosso opus 6 publiés en 1714. Le concerto grosso présente deux groupes sonores inégaux : les instruments solistes (concertino) d'une part et le plein orchestre (ripieno ou grosso) d'autre part. À partir de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, le concerto grosso s'efface devant le concerto pour soliste. Antonio Vivaldi a composé près de cinq cents concertos, dont les deux tiers sont destinés à des solistes : violon, violoncelle, flûte, hautbois,

basson et même mandoline. Une survivance du concerto grosso peut-être repérée à travers des œuvres comme le *Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle* de Ludwig van Beethoven et le *Double Concerto pour violon et violoncelle* de Johannes Brahms.

Juliette GARRIGUES

FOX-TROT

Danse de société, d'origine nord-américaine (apparue vers 1912), de rythme binaire (mesure à 2 ou à 4 temps), de tempo rapide, avec pas marchés fortement accentués et pas de fantaisie précipités, pivotés ou croisés. Fox-trot signifie littéralement : pas du renard. Cette danse fut fort en vogue en France après la Première Guerre mondiale. Satie en a apprécié le mouvement dans *Intermezzi américains*. Auric (*Adieu à New York*) fut l'un des tout premiers à transposer en musique dite sérieuse le rythme du fox-trot. Une variété de fox-trot, de tempo plus lent, s'appelle le slow-fox ou slow : c'est une danse à pas glissés, d'origine nord-américaine elle aussi, et sur un rythme binaire à 4 temps. Les musiciens de jazz improvisent souvent sur des thèmes célèbres de fox-trots ou de slows, tels que *Tea for Two, Dinah, Sweet Georgia Brown, Body and Soul*.

Pierre-PauI LACAS

FRAGMENT

La musique devrait être en principe l'art du fragment, puisque le temps, s'il s'écoule, ne nous permet d'écouter qu'une seule sonorité à la fois ; la constitution de l'unité de l'œuvre musicale devrait par conséquent poser davantage de problèmes que l'unification de l'œuvre picturale, laquelle se présente tout entière et directement à nos yeux. Il n'en va cependant ainsi que depuis peu : traitant du style classique, le musicologue CharIes Rosen rappelait que « Ies notes ont, dans une œuvre tonale, une signification dépassant leur contexte immédiat, et que seule la structure générale de l'œuvre permet de saisir ». Est-ce à dire que la problématique du fragment ne se soit posée en musique que récemment ? Ce n'est pas vrai non plus : quand un analyste comme Ie musicologue autrichien Heinrich Schenker délimite, dans les partitions tonales de Beethoven ou de Brahms, des zones linéaires et des champs structurés, il fonde l'unité de l'œuvre sur l'arrière-plan et non sur l'avant-scène : il table sur la profondeur de I'écoute. Mais est-il certain que les arrière-plans influent sur notre perception, alors que la profondeur où les décèle l'analyste les voue à demeurer, le plus souvent pour le compositeur lui-même, implicites, sous-jacents ? Dès lors, l'unité de l'œuvre est-elle autre chose qu'une « hypothèse critique » ?

1. L'exigence d'unité

Il est remarquable que les analyses des motifs consacrées aux musiques classiques d'Occident aient toujours insisté sur l'unité, et veillé à réduire la fragmentation au rang de simple variation d'une

même proposition de base – ou, pour reprendre le lexique du *Rhizome* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, à l'état d'*arborescence* issue d'un même tronc. Pour s'en tenir à l'exemple que donne Charles Rosen d'un tel fétichisme de l'unité thématique, chacune des danses que regroupe Haendel dans une même *Suite* commence par la même succession de notes. Tournons-nous vers le xx^{e} siècle : la série des *Structures pour deux pianos* de Pierre Boulez « fait suite » non seulement « à », mais bien « avec » l'étude pour piano intitulée *Mode de valeurs et d'intensités* d'Olivier Messiaen, puisqu'elle s'ouvre par la même succession de sonorités. L'unité, dans le cas d'un hommage, équivaut à la revendication d'une filiation : de nos jours comme autrefois, le compositeur commence par frayer, pour sa musique, une généalogie, un arbre généalogique ; et cette pratique survit apparemment à Ia mort des styles.

Plus subtilement, l'arborescence se dissimule sous des radicelles et I'unité se retrouve à un autre niveau d'analyse, et donc de profondeur présumée. Citons encore Gilles Deleuze et Félix Guattari : « La plupart des méthodes modernes pour faire proliférer des séries ou pour faire croître une multiplicité valent parfaitement dans une direction par exemple linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou un cycle. » Et songeons à la façon dont les grandes partitions romantiques, le *Carnaval* de Schumann ou la *Symphonie fantastique* de Berlioz, agrandissent l'unité du motif à la dimension d'un thème cyclique : il y a là, bien avant que l'œuvre cyclique apparaisse construite sur un procédé chez des techniciens habiles à la manière de Vincent d'Indy, un effet de tache d'huile, une amplification, un grossissement, bref un *augment d'unité* – comme Bachelard parlait, à propos de l'image, d'un *augment d'être*... D'un horizon différent, l'homologue moderne de la relation que nous évoquions tout à l'heure entre Boulez et Haendel serait ici à

chercher du côté de la *Rotationstechnik* de Mauricio Kagel : l'unité transcendante trouve explicitement asile, chez l'auteur de l'œuvre musicale *Transiciones II,* dans les graphismes circulaires cultivés pour eux-mêmes afin de satisfaire le Iecteur ; tant pis si l'auditeur, lui, ne se nourrit que de reliefs ou de miettes - le fragment n'est qu'une manifestation du tout, et ce tout est tout ce qui compte.

2. Le retour du fragment

Ce qui attise la soif d'unité est – aussi bien, et par une sorte de fatalité – ce qui la dément. Car la musique, après *tout,* est faite pour être écoutée... Oui, mais si rien ne vaut que ce *tout* ?

Il a falIu queIque courage à Donald Tovey ou à Theodor Adorno, tous deux princes de l'analyse musicale, pour démasquer, au fil des ans, le perpétuel déni du fragment auquel il est de bon ton de se livrer, pour peu que l'on se targue d'être un professionnel de la musique. Le musicologue Tovey s'indignait de rencontrer des relations thématiques écrites sur Ie papier, mais parfaitement inaudibles : il proclamait leur inexistence. Et l'une des cibles de la critique adornienne du « vieillissement de la musique moderne » est précisément la confusion de l'espace graphique et de l'espace sonore : là où l'œil consent à reconnaître un enchaînement, arborescence ou radicelle, il n'y a bien souvent que rhizome et chaos ! Pourquoi, se demande Adorno, faut-il toujours que, si l'on rencontre une manifestation de liberté, on se persuade qu'il convient d'y mettre bon ordre ?

À ne considérer que la musique tonale, il est clair que le déni du fragment s'appuie sur le postulat de l'*irréversibilité* du temps. Heinrich Schenker, montrant la convergence vers Ia tonique, c'est-à-dire vers le « bas », de I'ensemble des champs linéaires que

dessine l'articulation d'une œuvre en diverses « régions » tonales, délimite effectivement une *sphère d'unité* dans laquelle le fragment ne peut qu'apparaître d'avance résorbé dans le tout. L'attention s'aimante d'elle-même vers la fin, c'est-à-dire vers l'achèvement de ce tout.

Il n'empêche que l'irréversibilité d'une ligne mélodique et harmonique ainsi fléchée, si elle favorise la comparaison de l'énoncé musical et de l'énoncé langagier, n'autorise nullement à prendre le système tonal pour un langage, sinon par métaphore. Or, il est tout à fait probable que la hantise de l'unité chez le compositeur s'alimente d'une telle métaphore : l'argumentation qu'a développée à ce sujet Charles Rosen mérite d'être ici rappelée, et prise au sérieux. Parler en effet d'un « art du fragment » à propos de Mallarmé, ce n'est nullement invoquer l'effondrement d'un système discursif : si l'auteur du *Coup de dés* refuse de se soumettre à un « système discursif stable », ce n'est pas qu'il altère fondamentalement la structuration du langage telle que l'utilisait Montaigne par exemple ; simplement, il accentue la part du libre jeu sémantique, qui existait déjà chez Montaigne, mais à un moindre degré. Tandis qu'en musique une seule œuvre peut suffire à bouleverser un système, voire à le susciter. D'où vient alors que Schönberg paraisse plus « fragmentaire » que Mozart, et que le fragment semble être l'apanage de la seule modernité ? Sommes-nous devenus des partisans du chaos ? Oui, en un sens ; mais en un sens seulement. Mozart disposait de « blocs de matériau musical préfabriqué » ; l'emploi de ces « kits » tourne, au XIX^e^ siècle, au pastiche. Leur abandon oblige cependant à œuvrer « note à note » : de mini-éléments formels prennent à ce moment une valeur décisive, ils passent au premier plan ; grossis, ils remplacent la syntaxe. La fragmentation, c'est-à-dire l'hypertrophie de l'effet, fait oublier le fléchage vers la tonique. L'écoute cesse d'être

« profonde » en ce sens : elle se « superficialise » en *survolant* l'irréversibilité au lieu de s'y *ancrer*. Debussy peut être qualifié – avant Webern – de « musicien de l'instant » (Gisèle Brelet) ; le qualitatif, le timbre, est perçu comme un « effet sans cause » (Jean-François Lyotard). L'œuvre n'est plus ligaturée avec elle-même que par le « lien du sans-lien » (G. Deleuze et F. Guattari). Loin d'être intentionnellement composées de façon fragmentaires, les « formes minimales » de la libre atonalité et de Webern sont, en fait, des micro-totalités ; et, inversement, Schönberg a tendance à n'utiliser la *série* que comme si elle n'était faite que de notes isolées. La périodicité propre à l'idiome sériel ne se laisse dégager qu'en dehors et en deçà du calcul : elle est moins affaire d'accumulation et d'irréversibilité que d'écriture défective et d'oubli. La « conscience malheureuse » du fragment ne repose vraisemblablement que sur l'assujettissement de l'écoute à la mémoire.

3. Fragmentation et ouverture

Quand Schönberg orchestre le *Premier Quatuor avec piano* de Brahms, il entreprend non de transcrire en l'amplifiant une partition de musique de chambre, mais de restituer à celle-ci la splendeur de timbres qui aurait dû être la sienne, si Brahms ne l'avait, d'emblée, réduite, amenuisée, minimisée ; comme si le texte avait préexisté à Brahms lui-même, comme si Brahms n'en avait légué qu'une lecture parcellaire, fragmentée... Bel exemple de pensée fasciculée, ou radicellaire : un « pré-texte » est censé assurer l'unité des différentes versions du texte ; celles-ci sont seules, certes, à exister, mais à leur unicité va se superposer, « hors du temps », l'unité qui scellera la tradition et présidera – moteur immobile – à l'écoulement du temps.

La poétique dite de l'œuvre ouverte généralise, dans les années 1950, le parti pris de varier les interprétations qui se faisaient jour au fil des réalisations baroques et des orchestrations romantiques. Les musiciens n'y ont déféré cependant qu'à l'image de ce que pratiquaient peintres et sculpteurs, pour lesquels l'objet, à se présenter de façon nouvelle chaque fois que change l'angle de son appréhension, n'en garde pas moins son identité. On ne fait pas, dans une salle de musée, se côtoyer les tableaux au hasard ; de même, on équilibre les programmes des concerts. Même une exposition personnelle requiert une certaine ordonnance dans l'accrochage des toiles : ainsi les sept pièces d'orchestre de l'*Epifanie* de Luciano Berio peuvent soit se regrouper entre elles, pour configurer trois *Quaderni*, soit se combiner avec cinq autres pièces pour voix solo et donner dix *Epifanie*. Ces treize couplages ont la prédilection de l'auteur ; d'autres sont envisageables, tout comme la *Klavierstücke XI* pour piano de Karlheinz Stockhausen, livrée à l'interprète en dix-neuf fragments disséminés sur une feuille de 53 centimètres de hauteur sur 93 centimètres de longueur, s'accommode de n'importe quelle architecture... pourvu que le garde-fou prévu par le compositeur – pas plus de trois exécutions du même « groupe » avec, à chaque fois, un tempo différent pour chacun, tempo indiqué à l'issue du « groupe » précédent et prélevé sur un ensemble de six vitesses, choisies au préalable par l'exécutant, etc. – soit respecté.

« Ouverte, mais œuvre », disait jadis de l'*Opera aperta* son premier et principal théoricien, le linguiste italien Umberto Eco ; et d'ajouter que le dictionnaire, tout *ouvert* qu'il soit, n'est pas une œuvre. Soit ; mais pourquoi les interprètes qui, ayant préalablement déchiffré et appris un certain parcours, le proposent à l'auditeur, pourquoi ces interprètes devraient-ils être taxés de « ne pas jouer le jeu » ? Sont-ils infidèles à la volonté du créateur, dès lors que ce

dernier leur a consenti le privilège d'exercer leur choix à sa place, même s'il a tenu à le préorienter sans le faire paraître ? Ces questions, on le voit, appartiennent à la théologie plus qu'à la musique ; nous laisserons donc cette musique à ses théologiens, non sans avoir souligné que les œuvres « ouvertes » ont contribué à faire évoluer la problématique du fragment en aidant – un peu paradoxalement sans doute, mais avec efficacité – à la réhabilitation de la *répétitivité*, en une époque apparemment vouée à des variations sans fin, « absolues ». Qu'est-ce en effet qu'« ouvrir » une œuvre, sinon intimer, tant à l'exécutant qu'au public, d'avoir à *démémoriser* tout en écoutant et en produisant toujours à nouveau l'*identique* ? Si, selon le mot du philosophe Jean Wahl, la notion de temps n'a été inventée que pour résoudre un certain nombre de contradictions, on conçoit que l'œuvre ouverte, apologie en acte d'un passé sans présence – l'unité comme passé qui n'a jamais été présent : le comble du souvenir... –, aide à faire admettre qu'il n 'y ait de répétition que du différent, et que c'est ainsi que se fonde une tradition.

4. Fragmentation et indétermination

Rarissimes, on le devine, sont les compositeurs qui, à l'instar de John Cage, ont assumé jusqu'au bout l'*absence d'unité*, c'est-à-dire ont travaillé non pas en démultipliant les *n* possibilités d'une « ouverture », mais en écrivant, selon l'expression de G. Deleuze et F. Guattari, « à $n-1$ » : il s'agit de soustraire l'unité à la multiplicité. « Les aphorismes de Nietzsche ne brisent l'unité linéaire du savoir qu'en renvoyant à l'unité cyclique de l'éternel retour, présent comme un non-su dans la pensée » : par-delà Nietzsche, c'est toute l'« ouverture » des Modernes et leur

« fermeture » secrète – leur enfermement dans l'Un et ses cycles – qui se trouvent ici épinglées. La musique doit-elle céder à l'« étrange mystification » d'un « livre d'autant plus total que fragmenté » ? À la suite de la description qu'il donne, dans *Silence*, de la méthode de composer issue des tirages au sort du *I Ching* – le « Livre des mutations », recueil des oracles de l'ancienne Chine –, John Cage constate qu'il est devenu « possible de bâtir une œuvre musicale dont la continuité s'affranchisse *et* du goût individuel ou de la mémoire (soit de la psychologie), *et* de la littérature ou des traditions artistiques. Surgissant dans l'espace-temps, les sons ne se centrent que sur eux-mêmes ; ils ne servent aucune abstraction, leurs 360 degrés d'ouverture sont libres pour un jeu indéfini d'interpénétrations. Nul jugement de valeur n'intervient dans ce travail, ni dans la composition, ni dans l'exécution, ni dans l'audition. L'idée de relation (l'idée : 2) fait défaut : n'importe quoi (l'idée : 1) peut advenir. Une *erreur* est hors de question : sitôt que quelque chose arrive, il existe authentiquement. »

La *dé-totalisation* à laquelle procède John Cage suppose, d'abord, la redéfinition du temps musical. Pourquoi celui-ci serait-il distinct du temps réel ? Or ce qui rend le temps « réel », ce n'est jamais la suite consécutive des différents « maintenant » présents : à se pâmer sur et dans l'instant, le musicien perd de vue, et d'oreille, tout ce qui n'est justement pas « présent », c'est-à-dire les deux autres dimensions du temps : le passé et le futur. La considération du « maintenant » exclusivement « présent » ne permet de comprendre la « flèche » du temps musical qu'en termes d'irréversibilité, c'est-à-dire d'accumulation et de capitalisation mémorisantes, donc de compte et de mesure. Ce « compte » fait précisément qu'il n'est de valeur que dans la surenchère de la plus-value : ce n'est pas seulement Nietzsche, c'est Marx qu'il faut ici interroger. Qu'en revanche le « maintenant » ne soit, comme en

musique, qu'un *fragment*, c'est-à-dire que loin de renvoyer à une hypothétique unité, il prenne part à l'*articulation* des différents moments du temps, cela conduit à l'exonérer, d'une part, de la mesure (John Cage procède à la « déstructuration » de ses œuvres : il leur assigne le « temps zéro » du philosophe Christian von Wolff, temps de la *dé-mesure*, temps de la libre gestuelle et de l'imprévisibilité, du rythme comme dimension *unique* – et non pas unitaire), d'autre part, de l'irréversibilité (le « temps zéro » est suspendu, il cesse en tout cas d'être polarisé ou orienté). Qui dit temps zéro dit pluralité des temps. Ou encore : $n - 1 = 0$! Donc $n = 1$; c'est-à-dire qu'on rejoint l'unité.

Observons ensuite, et dans le prolongement de cette thèse sur la temporalité zéro du fragment, que l'indétermination musicale produit des multiplicités à partir d'éléments discrets et qu'à ce titre elle peut se décrire comme un processus d'individuation. John Cage n'exclut nullement que surgisse le « n'importe quoi », c'est-à-dire « l'idée : 1 », ou encore : *l'unité*. L'unité revenant sous la forme du fragment, voilà ce qui excède l'éternel retour – et qui excède le « – 1 » du « $n - 1$ » de Deleuze et Guattari. Non seulement Cage assume une écriture défective, mais il la pousse jusqu'au point où celle-ci laisse « revenir » des musiques de type répétitif, folk « nouvelle simplicité », etc. : les musiciens Steve Reich ou Terry Riley, Cornelius Cardew ou Gavin Bryars, Frederic Rzewski ou Wolfgang Rihm après Morton Feldman et La Monte Young témoignent de la « mutation post-moderne de l'univers en multi-vers » ; selon le psychologue William James, ils ont cessé de se plier au mot d'ordre de l'unification par le style. L'avenir est aujourd'hui ouvert sur un dépassement enfin tangible des limitations entre les arts : les performances de l'artiste coréen Nam June Paik, le « polyart » du compositeur américain Francis Schwartz ne renvoient à aucune unité perdue, à aucune nostalgie, à

aucune « soustraction » du type – 1. S'il en est bien ainsi, ceux que le critique Dick Higgins appelait les International Stylists ont bel et bien fait leur temps ; et cela vérifie le mot de Jean Grenier selon lequel « contrairement à ce qu'on pourrait croire et à ce que l'on dit le *style* apparaît plus souvent sans la vie que dans l'art. À peine l'œuvre réalisée, le style dégénère ». La musique ouvre aujourd'hui sur la vie comme elle ne l'avait jamais fait.

Daniel CHARLES

Bibliographie

T. W. Adorno « Le Vieillissement de la musique moderne », in *Preuves*, n° 60, pp. 24-34, Paris, 1956

G. Brelet, « Le Problème du temps dans la musique nouvelle », in *Revue internationale de philosophie*, n° 61-62, fasc. 3-4, pp. 1-19, Paris, 1962 ; « Musique et structure », *ibid.*, n° 73-74, fasc. 3-4, pp. 387-408, Paris, 1965

J. Cage, *Silence*, Wesleyan Univ. Press, Middletown (Conn.), 1973 ; *For the Birds, In Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars, Londres-Boston, 1981 (version définitive de *Pour les oiseaux*, Belfond, Paris, 1976), nouv. éd. 1995

D. Charles, *Gloses sur John Cage*, coll. 10/18, U.G.E., Paris, 1978

F. Collin, *M. Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, Paris, 1971

G. Deleuze & F. Guattari, *Rhizome*, éd. de Minuit, Paris, 1976 ; repris dans *Mille Plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980

M. Dufrenne, « Pour une philosophie non théologique », in *Le Poétique*, P.U.F., Paris, 1973, 2e éd. augm. ; *Esthétique et philosophie*, t. II et III, Klincksieck, Paris, 1976-1981

J. Grenier, *La Vie quotidienne*, Gallimard, Paris, 1968

J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, coll. 10/18, U.G.E., 1973

C. Rosen, *Le Style classique*, trad. franç. M. Vignal, Gallimard, 1978 ; Schönberg, trad. franç. P.-E. Will, éd. de Minuit, 1979

N. Ruwet, « Contradictions du langage sériel », in *Revue belge de musicologie*, n° 13, pp. 83-97, Bruxelles, 1959, repris dans *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972

G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1958

R. SMITH-BRINDLE, *The New Music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1975
D. F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, 7 vol., Oxford Univ. Press, 1944 (8e éd., 1978).

FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1929 comme orchestre de la radio de Hesse, l'Orchestre radio-symphonique de Francfort (Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt) a pour premier chef Hans Rosbaud, qui, jusqu'en 1937, en fait l'un des principaux acteurs de la musique contemporaine en Allemagne. Il accueille Béla Bartók pour la création de son *Deuxième Concerto pour piano* en 1933, il crée *Carmina Burana* de Carl Orff en 1937, ainsi que des œuvres de Richard Strauss (*Kampf und Sieg*, 1930), de Darius Milhaud (*Premier Concerto pour alto*, 1930), d'Arnold Schönberg (*Quatre Lieder*, op. 22, 1932)...

De 1937 à 1945, Otto Frickhoeffer en est le chef permanent, Carl Schuricht le principal chef invité. Après une période moins dynamique, qui voit se succéder à sa tête Kurt Schröder (1946-1953) et Otto Matzerath (1955-1961), l'orchestre commence progressivement à sortir des studios de radio et à prendre en compte les impératifs des concerts publics. Dean Dixon (1961-1974) est le premier artisan de cette mutation parachevée par Eliahu Inbal (1974-1990). Sous la direction de ce dernier, le répertoire de l'orchestre se concentre autour de grands cycles (Mahler, Bruckner, Berlioz, Ravel) et fait une entrée remarquée dans le domaine du disque. La musique contemporaine occupe une place importante avec notamment des créations de Wolfgang Fortner (*Der Wald*, 1953), Hans Werner Henze (*Cinq Chants napolitains*, 1956), Paul Hindemith (*Drei Orchesterlieder*, op. 9, 1974), Steve Reich (*Octuor*, 1979), Isang Yun (*Premier Concerto pour violon*, 1982)... Le Russe Dmitri Kitajenko, à la tête de l'orchestre de 1990 à 1997,

organise la première mondiale de *Sixty-Eight* (1992) de John Cage. L'Américain Hugh Wolff le remplace de 1997 à 2006. Son successeur, l'Estonien Paavo Järvi (2006-2013), dirige dès son arrivée la création du *Concerto pour piano* (2006) d'Erkki-Sven Tüür. Le chef colombien Andrés Orozco-Estrada est désigné pour lui succéder à partir de la saison 2014-2015.

Alain PÂRIS

FRANCO-FLAMANDS
MUSICIENS

Expression controversée désignant un groupe de musiciens du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. On rencontre aussi les dénominations de musique ou d'« école » néerlandaise, flamande, wallonne, bourguignonne, italo-bourguignonne, franco-bourguignonne, néerlando-bourguignonne. Les dénominations s'enchevêtrent au gré des doctes, s'entrechoquent au fracas des nationalismes, englobant à peu près toujours les mêmes musiciens, dont bien souvent les œuvres regimbent contre d'étroites étiquettes. Qu'en est-il réellement ?

Historiquement, on doit constater au XV^e^ siècle l'existence d'une constellation musicale — qui se prolonge et s'épanouit jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle — dont les étoiles sont presque toutes originaires de ce qu'on tend aujourd'hui de plus en plus à appeler « les anciens Pays-Bas » (aussi bien Hainaut, Brabant ou pays de Liège que Flandre — actuellement belge ou française — et Hollande). Tous ces musiciens parlent français, latin, italien, fort peu néerlandais ; presque tous, ils appartiennent à la mouvance bourguignonne des « grands ducs d'Occident » — et au XVI^e^ siècle à l'empire de Charles Quint. Et ils exerceront leur art dans des centres divers : à la cour de Bourgogne mais aussi à la cour de France, à la cour pontificale de Rome, en d'autres villes italiennes.

Il est donc difficile d'imposer une dénomination collective tout à fait satisfaisante, plus difficile encore de parler au sens strict d'une « école » franco-flamande ou franco-italo-flamande. Mais il faut maintenir que cette constellation de créateurs fort divers reste liée

par des affinités bien sensibles ; plus qu'en termes d'histoire territoriale, c'est en termes d'orientation musicale et esthétique qu'on pourrait tenter de la situer. Hugo Riemann estimait, en termes encore assez vagues, qu'elle devait « son caractère le plus typique à la création du style *a cappella* en imitations vers 1460 ». Pour Floris van der Mueren, il serait logique d'« appeler cette époque *les débuts de la Renaissance*, vu que, d'un côté, on y jette réellement les bases de la révolution harmonique avec toutes ses conséquences et que, de l'autre, les auteurs sont d'accord pour y trouver les symptômes de l'avenir (l'harmonie, la cadence, la prédominance des superius et l'imitation) ». Aussi, après W. Gurlitt (1924), convient-il de souligner l'importance de la chanson du début du xv^{e} siècle, laquelle influencera notablement les autres genres, motet et messe surtout. De plus en plus, la voix supérieure tend à prédominer alors que les voix inférieures prennent parallèlement le caractère d'accords ; le *superius* entre progressivement dans une mesure symétrique et dans un processus périodique, établissant un contraste rythmique avec les autres parties. De son côté, H. Besseler a souligné le caractère de faux-bourdon des hymnes et antiennes (motets) de l'époque bourguignonne, ce qui rappelle l'ancien conduit (*conductus*) anglais. Des nouveautés apparaissent depuis la génération de Dufay (apr. 1420 env.) ; on citerait notamment : « le renouvellement du caractère chantant, la construction systématique d'un rythme égal à la base de la mélodie. On découvre la poussée de la cadence. » Par ailleurs, Besseler distingue la tradition gothique, avec son indépendance rythmique et mélodique des voix, de la tradition italienne nouvellement née, qui impose ses tendances à la génération de Dufay, avec polyphonie à unité tonale, concordance plus nette entre la voix principale et les autres voix, relation sous forme de canon entre superius et ténor et le rôle qu'elle remplit comme *incipit* d'œuvre, début de phrase ou mise en relief de

certaines parties du texte. Wolfgang Stephan s'accordait avec une telle thèse lorsqu'en 1937, dans une étude sur le motet flamand-bourguignon au temps d'Ockeghem, il remarquait que le motet de Dufay, *Nuper rosarum flores,* résumait tous les moyens de l'art du motet en Occident et était le fruit de l'apport italien et de l'apport anglais à travers la tradition locale. Il serait fastidieux d'énumérer ici, sans pouvoir accorder au moins quelques mots à chacun pour le caractériser, les quelque cent vingt noms qu'on a pu, au gré des musicologues, rattacher de plus ou moins près à l'école franco-flamande. Citons du moins, dans un ordre chronologique approximatif, une vingtaine de très grands musiciens : Johannes Ciconia, les Lantins (Hugo et Arnold), Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Antoine Busnois, Johannes Tinctoris, Josquin des Prés, Alexandre Agricola, Jacob Obrecht, Heinrich Isaak, Loyset Compère, Mathieu Gascongne, Adrian Willaert, Nicolas Gombert, Jacques Arcadelt, Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Cyprien de Rore et Roland de Lassus.

Pierre-Paul LACAS

FREE JAZZ

Caractérisée par le retour à l'improvisation collective, cette « New Thing » est une expression esthétique qui correspond à une prise de conscience politique des musiciens afro-américains. Elle connaît son apogée dans les années 1960 grâce à Albert Ayler, Ornette Coleman et Cecil Taylor.

Le free jazz apparaît aux États-Unis au début des années 1960, dans un contexte politique agité (guerre du Vietnam) et à un moment où la contestation sociale grandit au sein de la communauté noire. Cette *New Thing*, traduction musicale de ce vent du changement, a pour projet de libérer la musique improvisée afro-américaine des schémas musicaux et sociaux établis. Si John Coltrane, le saxophone soprano au timbre déchiré, Charlie Mingus (*Pithecanthropus Erectus*, 1956), Cecil Taylor avec Steve Lacy (*Jazz Advence*, 1956) Art Blakey et son jeu de batterie non linéaire, ou même Roland Kirk (*Rip, Rig and Panic*, 1965) ont montré la voie de la déconstruction sonore, c'est Ornette Coleman à la tête d'un double quartette, qui enregistre *Free Jazz*, en décembre 1960 ; Eric Dolphy participe à ce disque de rupture en forme de manifeste : les deux défricheurs font voler en éclats la notion de composition et les formes préétablies en choisissant l'improvisation totale comme processus de création. De nombreux créateurs – Archie Shepp, Pharoah Sanders, Sun Ra, l'Art Ensemble of Chicago, Albert Ayler ou Don Cherry – s'engouffrent dans cette brèche ouverte en contestant les caractéristiques formelles traditionnelles du jazz. Ainsi, la section* rythmique opère des ruptures en s'affranchissant de la pulsation linéaire comme du swing ternaire. Dans cet esprit,

Cecil Taylor invente le « tempo subjectif ». L'improvisation sur une grille d'accords n'est plus systématique. On recherche de nouveaux timbres, on redécouvre le growl*, la production de sons inouïs par l'utilisation non académique des instruments et l'emploi de registres extrêmes. Le piano fait place à des instruments rares, voire exotiques, joués par des poly-instrumentistes. Ainsi, Pharoah Sanders emploie des instruments africains tels que le balafon. Le processus de déconstruction passe également par la dilution du thème, l'éclatement du flux mélodique, un recours à des échappées atonales et une utilisation non conventionnelle des modes (Don Cherry et sa musique « primale »). À partir d'octobre 1964, les rencontres musicales organisées à New York au Cellar Cafe débouchent sur la création de la Jazz Composer's Guild Association, qui regroupe sur un mode coopératif des instrumentistes expérimentateurs autour de Bill Dixon. Un conseiller juridique, Bernard Stollman, fonde le label ESP, qui soutiendra des artistes comme Sunny Murray, Albert Ayler ou Milford Graves et son New York Art Quartet.

Les influences extérieures comme les musiques savantes contemporaines (approche bruitiste, clusters, processus aléatoires chers à John Cage) et les cultures extra-européennes seront explorées plus avant par des musiciens comme Michel Portal, Bernard Lubat, Joëlle Léandre, Anthony Braxton ou Steve Lacy.

Cette réactivité de l'Europe et, en particulier, de la France s'explique par l'exil, à partir de 1969, de nombreux jazzmen américains. Des musiciens free, comme Alan Silva, s'installent à Paris, attirés par la considération de la critique et les nombreuses possibilités qu'offre la scène parisienne. À la faveur de ces présences, le label BYG peut produire cette nouvelle musique qui séduit tant de musiciens français.

À partir de 1995, le free jazz revient avec le Vision Festival organisé à New York par William Parker et son label AUM Fidelity.

Eugène LLEDO

FREE ROCK

Nom donné parfois à un courant qui a tenté soit la synthèse, soit la mise en rapport dialectique, soit encore le collage pur et simple d'éléments empruntés au free jazz (hyperexpressionnisme sonore, refus par le soliste de la mélodie et de la trame harmonique) et de composantes caractéristiques de la musique dite pop (rythme binaire, primauté accordée aux instruments électriquement amplifiés, intervention de l'électronique). Le free rock fut principalement représenté par Miles Davis, qui explora ce champ à partir de 1968, et par certains des musiciens qui enregistraient alors avec lui (Tony Williams, John McLaughlin, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul), mais aussi par des solistes capables de faire bonne figure à la fois dans le contexte rock et dans le contexte free (Larry Coryell) et par des jazzmen soucieux d'élargir leur horizon (Phil Woods, Jean-Luc Ponty) ou visant dans leur art au plus large polymorphisme stylistique possible (Keith Jarrett). Dans une tout autre perspective, celle d'une mise en scène des contradictions culturelles, certains avant-gardistes (Albert Ayler, Archie Shepp, Barney Wilen) s'essayèrent à improviser sans contrainte sur un fond rythmique imité du rock.

Alain GERBER

FRENCH-CANCAN

Danse française sautée, de rythme binaire et de tempo vif, le cancan était une sorte de galop désordonné, vraisemblablement créé par le danseur Chicard vers 1830 et fort en vogue dans les bals publics du XIX^e^ siècle ; cette danse laisse beaucoup de liberté aux exécutants : contorsions et gesticulations acrobatiques s'y donnent libre cours ; le lever de jambe le plus haut possible et l'exhibition du postérieur font toujours sa renommée dans les grands cabarets parisiens (Lido, Moulin-Rouge...). On comprend de ce fait pourquoi le cancan est surtout devenu une danse de girls, sous le nom de french-cancan. Nombreuses sont celles qui lui doivent leur célébrité. Après que Clodoche (pseudonyme du danseur Dutilleul, second Empire) l'eut fait applaudir au bal masqué de l'Opéra, la Goulue, Grille-d'Égout, Céleste Mogador, la Pomaré, Nini Patte-en-l'Air s'y illustrèrent. Toutefois, Massine l'utilisa lui-même dans *La Gaieté parisienne* et dans *La Boutique fantasque*. On donne parfois le nom de chahut au cancan.

Pierre-Paul LACAS

FROTTOLA

Le terme apparaît dans un madrigal de Francesco Landino (env. 1335-1397). C'est une courte chanson profane italienne, qui fut en honneur surtout à partir de la fin du xv^{e} siècle et jusque vers 1550. Elle est de style populaire, puis lyrique, d'une écriture homophone, harmonisée à trois, quatre ou cinq parties, comprenant de rares imitations. Au début, elle apparaît en réaction contre l'art savant des musiciens franco-flamands officiels en Italie. D'où aussi son caractère comique et parodique. Poètes et musiciens exécutent leurs propres œuvres ; ils chantent le soprano en s'accompagnant parfois sur le luth, qui favorise l'improvisation musicale. On a transcrit pour orgue beaucoup de frottole. Serafino dall'Aquila (1466-1500) fut, à la cour d'Isabelle d'Este (Mantoue), l'un des plus célèbres compositeurs de frottole ; il faut aussi citer Henricus Isaac, Francesco d'Ana, Loyset Compère, Josquin des Prés, Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, Pietro da Lodi, P. Scot. En 1504, le premier livre de frottole fut imprimé par Petrucci qui, jusqu'en 1514, en édita onze. On y trouve des textes strophiques de huit vers octosyllabiques et trochaïques, sur une musique de quatre périodes seulement, dont la voix supérieure seule est chantée. Voisines de la frottola et publiées dans les mêmes recueils, on rencontre des formes comme celles du *strambotto* (mélodie accompagnée, écrite pour deux vers et qui se répète quatre fois, avec interlude et postlude), de l'ode (où prédomine l'expression du sentiment gracieux), du *sonetto,* du *capitolo,* de la *barzaletta,* de la *villota* (danse chantée en polyphonie), de la *villanella* (d'inspiration savante mais empreinte du comique ou du parodique de la frottoIa ;

Canzone villanesche, d'Adrian Willaert, 1554). La frottola conduisit à la canzone et au madrigal. Son importance fut capitale.

Pierre-Paul LACAS

FUGUE

Introduction

« La fugue (de *fuga*, fuite) est une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse *fuir*. » Ainsi Marcel Dupré définit-il la fugue. La fugue est fille du contrepoint, qui a atteint son apogée au XVI^e^ siècle. Empruntant les voies de l'imitation, du canon et du ricercare, elle naît de l'évolution de l'écriture polyphonique et contrapuntique.

Le contrepoint consiste essentiellement à conduire simultanément plusieurs lignes mélodiques. L'imitation est une forme de contrepoint qui reproduit les mêmes motifs mélodiques ou rythmiques, à une ou plusieurs voix, sur les différents degrés de la gamme. Le canon est une imitation rigoureuse, et, au départ, la fugue développe un canon à la quinte. Quant au ricercare, il est construit sur le principe d'une imitation contrapuntique libre ; il n'a pas les structures complexes et imposées de la fugue ; il est plus un genre qu'une forme.

Trois lois fondamentales régissent l'art de la fugue classique. Alors que le contrepoint du XVI^e^ siècle a un caractère modal, la fugue est soumise aux impératifs de l'*unité tonale* majeure ou mineure. Par opposition à ce que seront la sonate et la symphonie, elle conserve une *unité rythmique* et une *unité thématique*. Le sujet d'une fugue, contrairement au thème de la sonate, est toujours exposé, jamais développé.

Forme rigoureuse par excellence, dont l'élément mélodique initial contient en puissance la structure même de l'œuvre, la fugue est une remarquable matière à improvisation, que les organistes et les clavecinistes ont toujours particulièrement appréciée. Dans la technique dodécaphonique atonale, il est possible d'écrire des fugues en imitation contrapuntique rigoureuse. Mais aucun musicien n'a jamais dépassé Jean-Sébastien Bach, qui a porté l'art de la fugue au summum de la rigueur, de la souplesse et de la variété, pour la plus grande joie de l'esprit et le plaisir de l'oreille.

E.U.

1. Du contrepoint à la fugue

Toute l'histoire de la musique occidentale repose sur l'équilibre permanent qu'on y rencontre entre l'écriture horizontale et l'écriture verticale, entre le contrepoint et l'harmonie. Le contrepoint est antérieur à I'harmonie, puisque la musique du haut Moyen Âge était exclusivement monodique et que le contrepoint est né par hasard, le jour où un musicien a eu l'idée de faire exécuter ensemble deux monodies et par là même de régenter les rapports de ces lignes entre elles. Ensuite, d'autres lignes mélodiques se sont ajoutées aux deux premières : Ia simultanéité de leur exécution offrait à chaque moment, à l'oreille, un ensemble de notes constitutives d'un accord, et l'harmonie existait de ce fait même. Ainsi, l'harmonie découpe verticalement le matériau musical offert par les hasards calculés du contrepoint.

Le contrepoint n'est nullement une « forme » musicale. C'est un style d'écriture, qui met au-dessus de tout l'indépendance et l'originalité de chacune des parties réelles de la partition. La notion de forme n'intervient qu'à partir du moment où le musicien cherche

à compliquer le jeu et à y introduire des conventions arbitraires supplémentaires. C'est le cas du *canon*. Ce dernier constitue la forme la plus stricte de l'*imitation*. Lorsqu'une phrase énoncée par une partie est reprise par une autre, mais sur un autre degré de l'échelle musicale, il y a imitation. Lorsque la première et la seconde partie énoncent la même phrase simultanément, mais avec un décalage marqué, il y a canon. La partie proposante s'appelle « antécédent », la ou les parties qui imitent se nomment « conséquent ». La chanson enfantine *Frère Jacques* est le type le plus simple et le plus parfait du canon, où le thème initial reflète parfaitement sa propre image, quel que soit le décalage imposé au départ. Le finale de la *Sonate pour piano et violon* de César Franck en est un autre exemple célèbre.

Ainsi le canon constitue-t-il une forme, et non plus un style. Il faut ajouter que le compositeur peut choisir, pour établir son canon, n'importe quel degré de l'échelle, et qu'il peut également utiliser tous les artifices prévus dans l'arsenal de l'imitation : mouvement direct, mouvement contraire, mouvement rétrograde (dit aussi « à l'écrevisse »), augmentation ou diminution du thème original (qui est alors énoncé en valeurs plus ou moins longues ou brèves). Tous ces artifices semblent issus de la panoplie du parfait « grand rhétoriqueur » du XV^e^ siècle ; ils prouvent en tout cas que le contrepoint, même sous ses aspects les plus modernes et contemporains, conserve intactes ses attaches profondes avec ses origines médiévales.

C'est au XVI^e^ siècle qu'apparaît une forme dont l'importance est grande dans l'histoire de la fugue : le *ricercare* (d'un mot italien qui signifie « rechercher »). Dans cette forme, en effet, le compositeur utilise plusieurs thèmes qui jouent les uns par rapport aux autres suivant les lois les plus strictes du contrepoint, et l'auditeur est

implicitement invité à *rechercher* ces thèmes dans la trame du discours musical. D'Andrea Gabrieli à Girolamo Frescobaldi, le ricercare croît en complexité et aboutit à un plan assez sévère et compliqué.

2. La composition de la fugue

Contrepoint, imitation, canon, ricercare, tous ces éléments divers donnent naissance à la forme la plus noble et la plus riche qu'aient jamais mis au point les musiciens occidentaux : la *fugue*. Il s'agit là d'un édifice singulièrement complexe, dans lequel le plan architectural se plie à des normes bien précises et répond à un certain nombre d'impératifs peu à peu accumulés par la tradition jusqu'au XVIII^{e} siècle ; cela n'empêche nullement le compositeur de faire preuve d'originalité. Le plan varie dans des proportions sensibles d'un auteur à l'autre ; mais ses lignes essentielles restent immuables, et ce que l'on appelle aujourd'hui la « fugue d'école », telle qu'elle est enseignée dans les conservatoires, correspond à une sorte de type standard issu des œuvres de l'époque classique.

En écrivant une fugue, le compositeur ne doit perdre de vue aucun des trois points suivants : le style, les éléments mêmes du discours, enfin le plan général.

• Un contrepoint strict

La fugue est écrite dans un contrepoint des plus stricts, qui ne tolère aucune licence ; les différentes parties jouent entre elles en conservant leur autonomie, leur intérêt, leur personnalité ; il ne faut jamais donner à l'auditeur l'impression d'un travail « vertical ». Les éléments du discours musical ont d'autant plus d'importance qu'ils

sont énoncés dès la première mesure et qu'ils doivent contenir en puissance tout le matériau qui sera utilisé par le compositeur jusqu'au bout de la fugue. En effet, il est nécessaire que tous les éléments du développement à venir aient été entendus par l'auditeur et soient connus de lui dès le début de l'œuvre. La fugue ne doit contenir, au point de vue de la matière sonore, aucune surprise ; le talent, ou le génie, se font jour uniquement dans la manière d'organiser les éléments sonores, non dans leur renouvellement éventuel comme on peut le faire dans la sonate, le choral, la variation, la symphonie. Pour nourrir son discours, le compositeur ne possède que deux sources thématiques, l'une et l'autre exprimées au point de départ : le *sujet* et le *contresujet*.

• Le snjet et le contresujet

Le sujet constitue le thème essentiel de la fugue. Le contresujet en est le thème secondaire, mais il possède cette particularité de suivre le sujet comme son ombre, d'être énoncé en même temps que lui, et de pouvoir être joué ou chanté aussi bien au-dessus qu'au-dessous du thème premier. En d'autres termes, après avoir choisi son sujet, le compositeur invente aussitôt un contresujet qui se marie parfaitement avec le sujet, qui soit écrit en contrepoint renversable par rapport à celui-ci et qui possède également une personnalité bien à lui.

En cherchant le sujet et le contresujet, il faut que le compositeur garde toujours présent à l'esprit que de leur richesse dépend celle de la fugue tout entière. C'est pourquoi le contresujet devra s'opposer au sujet : si celui-ci est mélodique, celui-là sera de préférence rythmique et vice versa. C'est la raison pour laquelle plusieurs *cellules* doivent s'insérer à l'intérieur du sujet et du contresujet, les

unes s'opposant aux autres, et fournissant autant d'éléments différents pour le travail ultérieur de développement.

• Une architecture sonore

On comprend maintenant l'importance que revêt l'architecture dans un édifice où les éléments de variété sont aussi soigneusement mesurés au maître d'œuvre. La beauté naît de l'agencement des lignes, de leur équilibre, de leurs jeux réciproques ; l'intérêt ne provient pas d'une nouveauté purement anecdotique, mais de la satisfaction supérieure offerte par le fonctionnement heureux d'une machine idéale, dans laquelle le matériau utilisé importe beaucoup moins que la manière dont il est traité. Il convient que l'auditeur puisse prendre conscience du plan de la fugue, puisque après tout c'est là que réside l'originalité du compositeur.

L'exposition

Le point de départ de la fugue se nomme l'*exposition*. C'est en effet là que sont présentés le sujet et le contresujet. D'ordinaire, pour une fugue à plusieurs parties (ou « voix »), le sujet est énoncé tout seul à l'une des parties, dans le ton de la fugue (par exemple en *ut*) ; aussitôt après vient la réponse : le même sujet est repris par une autre voix, une quinte au-dessus, c'est-à-dire à la dominante (dans notre exemple, *sol*), cependant que la partie qui a exposé le sujet au début fait entendre le contresujet, dont c'est la première entrée comme « ombre » du sujet. Dès lors, le sujet (ou la réponse) apparaît autant de fois qu'il y a de parties, et chaque fois il est fidèlement accompagné de son contresujet. En règle générale, sujet et contresujet sont inséparables. Une fois l'exposition terminée, l'auditeur sait à combien de parties est écrite la fugue, il connaît le

sujet et le contresujet, et possède, si l'on peut dire, tous les éléments thématiques utilisés par le compositeur.

Les divertissements

Dès lors, la règle du jeu de la fugue consiste à faire alterner les moments où l'on entend sujet, réponse et contresujet, et ceux où le compositeur, entre deux expositions, offre à ses auditeurs une détente. Cette détente intervient une première fois après l'exposition ; elle s'appelle *divertissement* et sert de transition modulante entre l'exposition et un nouvel exposé des thèmes. Tout divertissement doit être fondé sur des éléments mélodiques ou rythmiques empruntés au sujet ou au contresujet ; ces éléments ne peuvent évidemment pas être pris aux notes initiales du sujet, pour ne point faire croire à une autre exposition.

Ce divertissement amène la plupart du temps au ton du relatif mineur ou majeur. Comme, pour une tonalité majeure, le relatif est mineur (ainsi, *la* mineur par rapport à *ut* majeur), l'intérêt de cette partie de la fugue est de faire entendre le sujet et le contresujet avec une couleur inédite ; en effet, il s'agit d'une véritable exposition au ton du relatif ; et il suffit de passer du majeur au mineur pour changer réellement d'univers sonore. Cette exposition au relatif est suivie d'un nouveau divertissement destiné à entraîner vers un certain nombre de tons voisins, parmi lesquels le plus important est celui de la sous-dominante (*fa* par rapport à *ut*), ce qui donne encore lieu à une réexposition du sujet et de son contresujet. Cette promenade vers les tons voisins conduit à une grande *pédale de dominante*.

La strette

Ensuite, à la place de la cadence finale qui pourrait légitimement survenir ici, le compositeur se livre traditionnellement au jeu de la *strette*. Dans cette ultime partie de la fugue, la règle est de faire entendre le sujet (et la réponse) en canon double ou triple, de plus en plus serré avec lui-même, et, si l'occasion s'en présente, avec toutes les ressources de l'imitation (augmentation, diminution, etc.). Cette partie est d'autant plus importante que le sujet se prête à plus de combinaisons canoniques ; de plus, c'est pour le compositeur l'occasion de faire une brillante démonstration de sa virtuosité d'écriture, un peu à la manière dont un violoniste, à la fin d'un mouvement de concerto, vient éblouir par une cadence de haute acrobatie. De même que certaines cadences sont riches de substance musicale, de même la strette peut ne point être un feu d'artifice inutile et vain. Les exemples laissés par Bach, pour ne parler que de lui, sont là pour prouver qu'une strette, à elle seule, peut constituer un monument de vraie musique. À la fin de la strette, une ultime *pédale de tonique* avertit que la fugue est terminée.

• Une merveilleuse discipline de composition

La fugue, directement issue du canon et de l'imitation, est aussi bien un moyen qu'une fin. Il est évident qu'elle constitue, pour l'apprenti compositeur, un merveilleux entraînement ; rien de tel que la fugue pour « se faire la main ». On y acquiert une aisance, une liberté d'écriture incomparables. C'est pourquoi la fugue d'école fait partie intégrante des disciplines obligatoires à la formation du compositeur. Un bon improvisateur à l'orgue doit être rompu aux techniques du contrepoint, de l'harmonie et de la fugue ; ainsi à la sortie de la classe d'orgue du Conservatoire de Paris, l'élève est jugé sur l'improvisation d'une fugue dont il connaît le sujet imposé dix minutes seulement avant de s'asseoir aux claviers. D'autre part,

le concours de Rome, qui était un concours de composition pure, comportait une épreuve préalable où les candidats avaient à écrire une fugue d'école stricte.

3. L'évolution de la fugue

• Des formes mineures

Historiquement, l'évolution de la fugue montre tout d'abord une longue oscillation entre la modalité et la tonalité, tout au long de deux siècles, le XVI^e^ et le XVII^e^, où se fixent peu à peu les règles d'un jeu auquel les plus grands compositeurs apportent des améliorations successives. Des « sous-formes » de la fugue ont pris naissance en même temps que la fugue elle-même. Il y a la *fughette*, petite fugue considérablement simplifiée et qui cherche à ne point rebuter un auditoire qu'indisposerait peut-être un genre trop sévère. Il y a le *thème fugué*, qui se contente d'emprunter à la fugue ses éléments essentiels, sans se perdre dans d'inutiles développements. Mais il y a aussi le redoutable *fugato*, qui n'est en quelque sorte qu'un démarrage de fugue : lorsqu'il arrive dans une œuvre où manifestement le compositeur ne trouve plus rien à dire, il essaye de tromper l'auditeur et de lui faire croire à un rebondissement de l'intérêt. Or, la plupart du temps, il n'en est rien, et le fugato ne fait que masquer une totale pénurie d'inspiration. Ce n'est pas sans raison que l'arrivée d'un fugato suscite des inquiétudes trop souvent fondées.

• Jean-Sébastien Bacb

Lorsque Jean-Sébastien Bach, au début du XVIII^e^ siècle, s'empare du genre, il n'a plus qu'à codifier définitivement une forme qui, avec

lui, atteint sa perfection et que l'on a analysée plus haut. Deux autres compositeurs, contemporains exacts du cantor de Leipzig, ont eux aussi contribué à porter la fugue à son point de perfection quasi définitif : Georg Friedrich Haendel et Domenico Scarlatti. Si l'on n'oublie pas non plus les admirables *Fugues à cinq* de l'organiste français Nicolas de Grigny (1672-1703), il est certain que c'est Bach qui est parvenu à la plus riche virtuosité en matière de fugue. Parmi tant et tant de fugues toutes plus exemplaires les unes que les autres, il faut citer : les quarante-huit fugues (précédées d'autant de préludes) du *Clavier bien tempéré*, recueil qui restera longtemps encore le livre de chevet de tous les vrais musiciens ; l'*Offrande musicale*, où l'on peut étudier notamment le magnifique ricercare à six voix ; *L'Art de la fugue*, écrit entre 1740 et 1748 et demeuré inachevé, véritable testament musical de Bach, dont les seize fugues et les quatre canons représentent une somme inégalable ; la grande fugue de la *Messe en si*, et les merveilleuses fugues que Bach s'est amusé à insérer dans les trois premières *Sonates pour violon seul*, et dans lesquelles sa virtuosité jongle avec les difficultés que lui oppose l'écriture pour un instrument qui de lui-même se refuse à être polyphonique ; enfin, les nombreuses fugues pour orgue, dont la variété d'inspiration et la qualité d'écriture éclatent autant que partout ailleurs.

• De Bach à nos jours

Après Bach et Haendel (*Lessons* pour clavecin), la fugue, qui a trouvé son équilibre classique, rencontre en Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart des artisans attentifs. Trois quatuors de Haydn et le *Requiem* de Mozart sont là pour prouver que ce genre réputé intellectuel est capable de renfermer beaucoup de tendresse et de lyrisme. Avec Ludwig van Beethoven, la fugue s'élargit, s'adaptant d'elle-même aux impératifs du préromantisme. C'est le

cœur même de Beethoven qui bat dans les fugues pour piano des *Sonates* op. 106 et 110, ainsi que dans celles du *Quatuor* op. 59 n° 3 et de la *Missa solemnis*, enfin dans la Grande Fugue en *ré* du *Quatuor* op. 133.

Les romantiques, eux aussi, ont vu quel impact une fugue pouvait avoir sur la sensibilité. Après Felix Mendelssohn, qui avait réhabilité Bach et dont la virtuosité se fait jour dans les trois *Sonates pour orgue*, Robert Schumann et surtout Johannes Brahms (*Deutsches Requiem*) ont recours à la fugue, mais elle est écrite dans un style beaucoup plus libre. Giuseppe Verdi lui-même, dans son *Quatuor à cordes* et dans le célèbre finale de *Falstaff*, donne des modèles de fugues magistralement conçues. La liberté dont il est question ici concerne la structure dans la mesure où le genre, par définition, repose sur une somme de règles et d'interdits très stricts ; en changeant certaines règles pour d'autres tout aussi impératives, le compositeur se plie de toute manière à une discipline librement consentie qui, bien souvent, est le meilleur catalyseur du génie.

Ainsi ont fait Richard Strauss (dans la fin de la *Sinfonia domestica*) et tous ceux qui, depuis le début du xx^{e} siècle, furent attirés par les charmes sévères de la fugue. Paul Hindemith, comme Bach, a cherché à grouper un certain nombre de fugues dans le *Ludus tonalis* (où, entre un praeludium et un postlude, douze fugues voisinent avec douze préludes). Maurice Ravel, dans *Le Tombeau de Couperin*, donne un ravissant exemple de fugue moderne et libre. Il suffit de citer Arthur Honegger, Igor Stravinski (*Symphonie de psaumes*), Alban Berg (deuxième acte de *Wozzeck*) et de rappeler pour terminer que Béla Bartók, dans le premier morceau de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, offre un merveilleux modèle de ce que l'on pourrait appeler la « fugue de l'avenir », c'est-à-dire une fugue où les conventions de jadis sont toutes

transposées dans le langage d'aujourd'hui sans rien perdre pour autant de leur rigueur et de leur nécessité. Une telle œuvre prouve que, loin d'être un genre abstrait, sclérosé et mort, la fugue, aujourd'hui comme autrefois, est le moyen le plus complet et le plus sûr que possède un compositeur pour exprimer pleinement sa pensée musicale.

PIERRE-PETIT

Bibliographie

M. BITSCH, *« Le Clavier bien tempéré », édition analytique*, vol. I, Leduc, Paris, 1989

M. BITSCH, J. BONFILS & J.-P. HOLSTEIN, *La Fugue*, Combre, Paris, 1993

M. DUPRÉ, *Cours de fugue*, Leduc, 1938

M. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, vol. II : *Renaissance, époque contemporaine*, H. Laurens, Paris, 1928, reprod. fac-sim. 1981

A. GÉDALGE, *Traité de la fugue*, Enoch, Paris, 1904 [*Treatise on fugue*, Gamut Music, Dedham (Mass.), 1964]

V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, 3 vol., Durand, Paris, 1900, 1909, 1933

R. KIRKPATRICK, *Le Clavier bien tempéré*, Lattès, Paris, 1985

C. H. KITSON, *The Elements of Fugal Construction*, Reprint Services, Irvine (Calif.), 1991

G. OLDROYD, *The Technique and Spirit of Fugue*, Londres, 1948, rééd. Greenwood Publ., Westport (Conn.), 1986

P. VIDAL, *L'Origine thématique de l'art de la fugue et ses incidences*, Flûte de Pan, Paris, 1984.

FUNK

Le funk, issu de la soul music, émerge dans les années 1970. La basse y est prédominante. Sly and the Family Stone et George Clinton en sont les précurseurs.

Le funk, forme de musique noire syncopée qui s'inspire de la soul music, émerge donc dans les années 1970 : dans les années 1960, on utilisait plutôt l'adjectif funky*. Son caractère polymorphe a sans doute contribué à un rapprochement des communautés.

Les précurseurs de ce style sont le groupe américain Sly and the Family Stone – qui assimile l'énergie du rock – et le compositeur et chanteur américain George Clinton (avec ses groupes Funkadelik et Parliament), amateur de décibels et d'excentricités vestimentaires. Stevie Wonder atomise sa soul music en apportant un son plus rock et un beat* plus affirmé (*Higher Ground*, dans l'album *Intervisions*, 1973, et, surtout, l'album *Songs in the Key of Life*, 1975). Tous combinent les guitares saturées et l'utilisation du groove*, une certaine manière de faire vivre la pulsation binaire.

Curtis Mayfield impose ses textes à résonances politiques, sa voix de tête et ses orchestrations très cinématographiques (il compose la bande originale du film *Superfly*, de Gordon Parks Jr., 1972), où la pédale wa wa* dialogue avec des glissandos de cordes et des riffs* de cuivres.

Du côté du disco, le groupe américain Chic incarne une tendance plus policée qui s'appuie sur des lignes de basses et de guitares qui font référence.

En 1984, dans l'album *Purple Rain*, Prince reprend à son compte la voix de falsetto et les superpositions de lignes vocales du maître Curtis Mayfield pour explorer la veine de l'électro funk. Dans ce mélange de rock et de soul, la rythmique rock, complétée par des boîtes à rythmes, soutient des synthétiseurs hypnotiques. À l'époque, en l'absence d'ordinateur, la technique du rerecording permet au poly-instrumentiste de Minneapolis d'enregistrer la plupart des instruments lui-même.

Kool & The Gang (*Jungle Boogie*, 1974) et Earth, Wind & Fire (*Let's Groove*, 1980) ont obtenu des succès planétaires en empruntant à la pop ses refrains obsédants.

Le funk va évoluer : James Brown enrobe son funky drummer de sonorités plus synthétiques (dans ses albums avec le producteur Full Force), Michael Jackson ou Cameo ne composent qu'avec des machines et Defunkt met en avant les cuivres et l'improvisation.

Le funk a inspiré la gogo music de Detroit (groupe Trouble Funk) et le rock fusion (Fishbone ou Red Hot Chili Peppers).

Eugène LLEDO

GAILLARDE

Danse qui apparaît en Lombardie à la fin du xv^e^ siècle. De 1550 à 1650 — époque de la gaillarde, selon C. Sachs —, elle fut fort répandue. En 1529, on la dansait déjà à Paris et, en 1541, en Angleterre. Elle aurait été primitivement dénommée en France romane ou romanesque. Succédant toujours à la pavane, c'était une danse sautée, vigoureuse, sur une mesure ternaire rapide, à cinq pas (en général) ; son caractère gai et exubérant l'opposait à la pavane, binaire et grave. Elle se chantait et se jouait au luth. Elle devint danse de cour, mais la mode n'en subsista que dans les tablatures d'orgue (E. N. Ammerbach, 1571) et dans les suites. Le *saltarello*, qu'elle remplaça, et la *romanesca* sont souvent, en Italie, confondus avec elle. On appelle *pas de gaillarde*, un assemblé se composant d'un pas marché et d'un pas tombé. Enfin, la gaillarde est aussi un air à trois temps, gai, de tempo modéré, modèle unique sur lequel furent dansées les gaillardes du xvi^e^ siècle.

Pierre-Paul LACAS

GALANT STYLE

Moins mode d'écriture qu'état d'esprit, le style galant définit une partie de la musique écrite en Europe dans les deuxième et troisième quarts du XVIII^{e} siècle, par opposition aussi bien aux dernières œuvres de Bach et à Rameau qu'à l'*Empfindsamkeit* de Carl Philipp Emanuel Bach, à Gluck, au travail de pionnier de Joseph Haydn dans les années 1760 et au *Sturm und Drang* des compositeurs autrichiens (dont Haydn et le jeune Mozart) des alentours de 1770. Ses aspects extérieurs sont la renonciation à la polyphonie, l'accent mis sur la séduction mélodique, la variation ornementale, la décoration, et aussi la virtuosité conçue comme un but en soi : d'où, comme définition possible, la « rencontre entre le souci du prestige technique et l'obligation de rester plaisant ». Parmi ses représentants, on trouve Telemann par un certain aspect, beaucoup de musiciens de Cour évidemment, et surtout Johann Christian Bach, son plus parfait porte-parole sans doute. L'affirmer n'est pas nécessairement dénigrer le Bach de Londres, dont de toute façon la personnalité ne s'épuise pas là : l'élégance formelle, la suprême distinction, la sûreté de main sont souvent chez lui autant de hautes qualités qui débouchent sur une sorte d'ivresse et de sensualité dont Mozart sut tirer le plus grand profit, et qui lui ont permis de jouer, comme Carl Philipp Emanuel Bach, mais sur un tout autre plan, un rôle de pionnier en matière de concerto pour piano. Le concerto est en effet un des domaines où effectivement, vers 1770, domina le plus l'esprit galant (l'orchestre se bornant essentiellement à énoncer quelques thèmes et à fouruir une toile de fond au soliste virtuose, sans s'imposer sur un pied d'égalité avec lui). Du styIe galant, il fallait sortir sans pour autant en ignorer les acquisitions : ce fut

historiquement et esthétiquement l'œuvre de Mozart et de Joseph Haydn, qui sacrifièrent au style galant, mais dont le style de leur maturité (à partir de 1780) est inconcevable sans ce phrasé articulé, cette polarisation tonique-dominante, ce souci des contrastes et ce dramatisme tonal qui sont autant de sublimations de ses recettes.

D'un autre point de vue, le style galant résulta entre autres de l'apparition d'un public nouveau, le public bourgeois qui, à l'opéra ou au concert, souhaitait avant tout être diverti ; or ce désir de divertissement eut comme effet, par opposition à la relative unité de facture du baroque, une diversification de la matière première « composée » aboutissant finalement à cette relation dynamique entre unité et diversité qui est à Ia base du classicisme viennois, et qui devait donner aussi bien *Les Noces de Figaro* que la *Symphonie « Oxford »*. Ce fut notamment pour avoir su mettre à leur service le style galant et son côté théâtral que Haydn et Mozart, contrairement à ce qu'avaient dû faire leurs prédécesseurs immédiats (et eux-mêmes en leurs débuts), n'eurent plus à choisir entre surprise dramatique et cohérence à grande échelle, entre expression et élégance, mais purent réaliser la synthèse magistrale que l'on sait de ces objectifs jadis contradictoires.

Marc VIGNAL

GALLICANS RITE ET CHANT

Rite et chant chrétiens primitifs de la Gaule franque, qui furent connus de l'Espagne, d'une partie de la Suisse alémanique, de la région rhénane et même des églises celtiques de Grande-Bretagne. La mélodie et le répertoire gallicans furent usités jusqu'à la fin du VIIIe siècle, et encore quelque peu au siècle suivant. C'est le rite grégorien qui les remplaça au début du IXe siècle, grâce aux efforts de Charlemagne. Toutefois, l'extinction définitive de la liturgie gallicane — on pourrait dire des liturgies galliques, car les variantes locales ont dû être assez nombreuses — n'eut lieu qu'à l'époque de Charles le Chauve. En réalité, on relève des chants gallicans à l'abbaye de Fleury en 877, dans un antiphonaire du XIe siècle pour la cathédrale d'Albi, et dans le graduel aquitain de Saint-Yrieix. Amédée Gastoué (« Le chant gallican », in *Revue du chant grégorien*, 1937) énumère les centres principaux de diffusion de la liturgie gallicane : la Narbonnaise et l'Aquitaine, respectivement autour de Narbonne et de Toulouse, le Midi et l'Est méridional autour de Lyon, d'Autun, de Vienne et d'Arles, enfin le Centre et le Nord avec Tours comme foyer principal. Des villes comme Carcassonne, Limoges, Conques, Aurillac, Guéret furent aussi des pôles d'attraction non négligeables. Il subsiste encore aujourd'hui dans la liturgie romaine quelques survivances gallicanes ; ainsi dans l'office du vendredi saint. L'ostension et l'adoration de Ia croix, Ie *Trisagion*, proviennent des rites gallicans. L'antienne trois fois redite en haussant le ton à chaque reprise (*Agios o Theos*) n'est pas une coutume romaine ; on a là un exemple caractéristique d'une adaptation gallicane au rite de Rome. D'après les divers recoupements opérés par les érudits, on peut être assuré que le chant

gallican alliait les apports d'un courant hébraïque (psalmodie), d'un courant grec et byzantin (système musical, métrique) et d'un courant romain (livres de prières et rituel) ; il y avait aussi une influence de l'ambrosien (Milan) et du wisigothique. L'absence totale de notation neumatique intelligible à cette époque rend impossible la traduction claire des manuscrits qui pourraient nous renseigner. Le *Psautier* du VI^e^ siècle (Bibl. nat., codex latin 11947), en provenance d'Autun et rapporté à Paris vraisemblablement par saint Germain, connaît le *responsum* (réponse du chœur à un soliste) ; c'est là très certainement la forme musicale la plus primitive, avant que le principe de l'*antiphona* (alternance de deux chœurs) n'ait été introduit. Le rôle du diacre ou du chantre soliste est déterminant. Aussi retrouve-t-on une telle manière de répartir les fonctions vocales dans l'antienne *Salva nos* de complies, qui fut empruntée par le romain aux Églises de Gaule ; dans le Milanais, cette même antienne se chante toujours ainsi : le diacre commence la première partie du verset, le chœur (ou le peuple) continue le texte, et ainsi de suite, par deux fois. Mabillon (1632-1707) a édité, dans sa description de la messe gallicane, les impropères de la semaine sainte, qui sont d'origine espagnole ou française méridionale. Les trois hymnes *Pange lingua, Vexilla regis prodeunt, Inventor rutili,* adoptés par les livres grégoriens seulement au IX^e^ siècle, sont aussi d'origine gallicane ; les deux premiers ont été attribués à l'évêque de Poitiers, Fortunat (530-600) ; mais le *Pange lingua* est aussi attribué soit à saint Mamert, évêque de Vienne (463-475), soit au prêtre Mamert Claudien (mort en 473/74 ?, Vienne), voire à Prudence (348-env. 410), qui est l'auteur du troisième. On peut lire quelques transcriptions de chants gallicans dans les *Variae Preces* de dom Pothier (surtout un admirable *Venite populi*), dans le *Processionale monasticum* (notamment l'antienne « pour l'évangile » *Hodie illuxit,* de la fête des apôtres Pierre et

Paul, à rapprocher de l'*Hodie nobis illuxit* de l'Épiphanie ; est probablement aussi gallican l'*Ascendit Christus* du 15 août). Les *preces*, sous forme de litanies processionnales, sont une des caractéristiques du chant gallican. Les trois processions des Rogations (triduum avant l'Ascension) sont nées à Arles et à Vienne (VI^{e}-VII^{e} s.) — cf. le *Dicamus omnes : Domine, miserere*. À signaler que la progression *ut-mi-sol*, avec prédominance d'*ut*, est nne marque mélodique gallicane. On remarquera que le kyrie *Domine Deus omnipotens* du troisième jour des Rogations n'est pas une pièce tropée, malgré les apparences. D'une part, le système des tropes est postérieur à l'existence de cette page ; d'autre part, selon Gastoué, « apparenté par sa forme à la litanie processionnelle du rite grec, mais tout à fait gallican dans sa constitution, on le trouve aussi usité plus précisément pour accompagner la procession du samedi saint, avant la messe, où [dans le rite romain] on se sert justement de ce kyrie ». Une remarque semblable peut être faite pour le *Miserere* (*ter*) *Domine, populo tuo*.

Pierre-Paul LACAS

GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-

Mouvement liturgique du XVIIe siècle, surtout français. Bien qu'il faille éviter d'établir un parallèle trop étroit avec le gallicanisme politique, on constatera une certaine ressemblance d'attitude ici et là en raison du fait que les évêques revendiquaient une certaine autonomie et s'estimaient les seuls juges des adaptations à effectuer sur les pièces ou les rites non romains, après les réformes du concile de Trente concernant le chant et la liturgie. Il existait en effet de nombreux usages et coutumes propres aux diocèses (messes et offices particuliers pour célébrer les saints locaux) qui demandaient à être préservés et maintenus. Comme l'Église de France, au XVIIe siècle, comptait un nombre non négligeable d'érudits, ceux-ci voulurent corriger le style de certaines pièces écrites en un latin tardif qu'ils estimaient décadent. Leur effort s'appliqua à la réforme des textes (bréviaire, missel, rituel, graduel, antiphonaire). L'influence de ce mouvement se fit sentir dans quelques diocèses allemands et hollandais.

En matière liturgique, les réformateurs protestèrent, en assemblée du clergé (1650), contre les additions romaines faites au pontifical (sous le pape Urbain VIII). Clément IX condamna en 1661 le *Rituel* publié par l'évêque d'Alet-les-Bains (Aude), mais vingt-neuf évêques français n'acceptèrent pas cette condamnation, estimant qu'ils étaient juges en la matière (« Comme les évêques sont les vrais docteurs de l'Église, personne n'a le droit de s'élever contre leur doctrine, à moins qu'ils ne soient tombés dans des erreurs manifestes »). À partir de 1678 furent publiés plusieurs bréviaires particuliers à quelques diocèses (Vienne, Paris, Cluny,

Orléans, Sens). Le premier essai de réforme du missel fut tenté en 1709 (*Missel de Meaux*, qui insérait un *Amen* après la consécration, invitant de ce fait le célébrant à réciter le canon à haute voix... comme le IIe concile du Vatican devait l'admettre) ; il fut condamné par l'évêque Henri de Thyard de Bissy, et la polémique se poursuivit. Ce fut la fin de ce qu'on peut tenir pour une première période. La seconde s'ouvre avec la publication du bréviaire de l'archevêque Charles de Vintimille (1736), dont les auteurs Vigier, Mésenguy et Coffin étaient jansénistes. C'est surtout pour cette raison qu'il y eut des difficultés pour l'adoption généralisée de ce bréviaire, lequel proposait de très heureuses nouveautés (par exemple, importance nouvelle accordée aux textes scripturaires et patristiques). Plusieurs diocèses l'adoptèrent (BIois, Évreux, Séez) ou s'en inspirèrent (Toulouse, Tours, Chartres, Vienne). Le Parlement de Paris l'approuva. Quant au *Missale parisiense* (1739) de Mésenguy, il remplaça la liturgie romaine dans le diocèse de Paris. En 1789, les deux tiers des diocèses français avaient abandonné Ie rituel romain et le formulaire liturgique. Ce n'est que sous les coups répétés de l'ultramontanisme du XIXe siècle et grâce aux efforts de l'école de Solesmes (Dom Guéranger, 1805-1875) que les réformes néo-gallicanes disparurent peu à peu. On peut déplorer, sur bien des points, l'abandon de coutumes et d'usages locaux de valeur ; mais on constatera que bien des réformes du IIe concile du Vatican n'ont fait que reprendre ce que les néo-gallicans avaient déjà proposé.

En musique sacrée, il est excIu de parIer d'un chant néo-gallican proprement dit. On rappellera d'abord que le grégorien traditionnel accusait une forte décadence, laquelle provenait en partie du fait que les variantes mélodiques abondaient depuis l'apparition des éditions imprimées ; Ie rythme d'autrefois était oubIié. Malgré Ies injonctions du concile de Trente en faveur d'une restauration du

chant liturgique, rien de satisfaisant n'avait vu le jour (on ne peut accepter les remaniements de Palestrina, ni ceux de l'édition médicéenne — 1614-1615 — laquelle influença profondément tous les projets postérieurs). On fera une place à part à l'Église de Lyon, qui conserva les mélodies traditionnelles du plain-chant en évitant une décadence manifeste partout ailleurs. Dans la médicéenne, beaucoup de mélismes sont supprimés, on ne conserve que le début et la fin des vocalises ; ce faisant, on ne fait d'ailleurs que systématiser les corrections qui furent pratiquées dès la fin du XVI^e^ siècle. On applique au chant des règles quantitatives et l'on groupe des notes sur les accents ; on ne pouvait admettre que les syllabes faibles puissent posséder plusieurs notes et les syllabes fortes une seule. De telles modifications furent effectuées bien avant ce que nous avons dit à propos de la liturgie néo-gallicane. Il semble donc exclu d'employer cette expression à leur sujet. Cependant, on verra une analogie entre les deux efforts de renouveau, dans le mouvement dit en faveur du *plain-chant musical*. Il donna lieu à la composition d'hymnes, selon les principes de la musique mesurée (*Attende Domine* ; *Rorate cœli desuper* ; le petit *Salve Regina*). Bref, on peut estimer que l'œuvre des correcteurs, G. Nivers, C. Poisson, Lebeuf, La Feillée, n'est pas une interprétation, mais une refonte totale du grégorien. Enfin il y a les fameuses *Cinq Messes en plain-chant musical* (1699) de Henry Du Mont. C'est peut-être à leur sujet que le qualificatif de néo-gallican conviendrait le mieux ; en effet, le compositeur se refuse systématiquement dans son projet à écrire du grégorien ; il obéit aux principes de la tonalité moderne ; seuls comptent pour lui le majeur et le mineur ; même s'il demeure discret, il utilise le chromatisme et le dièse. Quoi qu'on puisse en penser du point de vue esthétique, c'est une erreur en tout cas que d'avoir voulu lui appliquer, pour son exécution, les principes rythmiques et mélodiques du grégorien ; ces malheureux

essais de certains solesmiens au début du xx^{e} siècle doivent être abandonnés. Solange Corbin admet que « le succès des messes de Du Mont peut s'expliquer aussi bien parce qu'elles se prêtent admirablement à l'interprétation chorale par une assemblée qui en goûte le rythme facile, bien cadencé ».

Pierre-Paul LACAS

GALOP

Danse tournée, de tempo rapide, sur un rythme à deux temps (2/4), établi sur le schéma :

qui se groupe en formules de quatre, huit ou seize mesures. Cette danse serait d'origine bavaroise ou hongroise (cf. le *Rutscher* ou le *Hopser*). Elle connut la faveur de l'Europe durant une cinquantaine d'années (1825-1875) et se plaçait ordinairement à la fin d'un quadrille. Parmi les musiciens qui en ont composé, citons Auber (*Gustave III*), Offenbach (*Orphée aux Enfers*), Liszt (*Galop chromatique*), Stravinski (*Cinq Pièces faciles*). Une forme dégénérée du galop a donné le célèbre french-cancan.

Pierre-Paul LACAS

GAMBE JEU DE

Jeu d'orgue à bouche, à tuyau ouvert, représentant type de la famille à diapason étroit, de 16, 8 ou 4 pieds, parlant ordinairement à pression élevée et donnant un son mordant. Les tuyaux graves sont munis d'un frein, situé à hauteur de la bouche. Ce jeu est caractéristique de l'orgue romantique, et surtout du clavier de récit expressif. Deux gambes de 8 dont l'une est légèrement désaccordée donnent le jeu ondulant de voix céleste.

Pierre-Paul LACAS

GAMELAN

Nom indonésien (employé au masculin en français), le gamelan désigne, à Java et à Bali, des orchestres où prédominent les instruments de percussion en bronze. Il existe différents types de gamelans dont le nom, comme le nombre et la nature des instruments qui les composent, varient en fonction du genre de musique jouée, elle-même liée aux circonstances de leur emploi : théâtre d'ombres ou de marionnettes, danses masquées, processions, cérémonies religieuses, fêtes solennelles.

Dans la composition des différents gamelans entrent des instruments à sons fixes, des tambours à membranes et des instruments mélodiques parmi lesquels on peut distinguer : deux sortes de métallophones, constitués par une série de plaques de bronze posées sur une caisse (*saron*) ou comportant des résonateurs en bambou (*gender*) ; des gongs renflés, en forme de bulbe, disposés soit individuellement sur un socle (*kenong* et *ketuk*), soit en série de six à quatorze éléments sur une sorte de sommier (*bonang*) et de grands gongs circulaires (*gong ageng* et *kempul*) suspendus à un portique ; des cymbales fixées sur un support (*kecher*) ; un xylophone (*gambang*) dont les dix-sept ou vingt touches de bois sont alignées sur une caisse de résonance. Chacun de ces instruments peut être joué par un ou deux musiciens qui en frappent les éléments sonores avec des baguettes à bout feutré. S'y adjoignent un ou deux tambours (*kendang* ou *ketipung*) servant à indiquer les variations de nuances et de tempo tandis que la ligne mélodique est fournie par une vièle à deux cordes (*rebab*) ou par une flûte en bambou (*suling*).

La plupart des gamelans comporte deux jeux d'instruments à sons fixes que l'on change selon que l'échelle des compositions musicales correspond aux modes *slendro* (héquipentatonique) ou *pelog* (heptatonique).

Les *gamelan gong* de Bali furent introduits dans l'île aux XIV^e^ et XV^e^ siècles par des princes hindo-javanais. Bien qu'ils soient constitués, pour l'essentiel, des mêmes instruments, les orchestres balinais ont évolué de façon autonome, de sorte que leur dénomination, leur composition et les échelles employées sont très différentes de celles de Java. On y trouve également des orchestres composés d'instruments de bambou : guimbardes (*genggong*), jeux de tuyaux oscillants (*angklung*), séries de touches tubulaires sur chevalet de bois (*djoged grantang*).

Le fait que la musique constitue une offrande aux dieux explique l'existence de gamelans dans presque tous les villages, ainsi que dans les cours princières (*kraton*) dont les orchestres prestigieux, composés d'instruments aux supports de bois sculptés et polychromes, sont considérés comme de véritables trésors nationaux.

C'est au cours du XIX^e^ siècle que furent introduits en Europe, puis aux États-Unis, les premiers gamelans. Certains d'entre eux figurent dans les collections de musées et d'institutions spécialisées. Musiciens et compositeurs eurent alors l'occasion de découvrir une musique inconnue dont Debussy a pu dire « ... qu'elle observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et, si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur « percussion », on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain. »

Geneviève DOURNON

GAMME

Introduction

Il est difficile de donner du mot « gamme » une définition qui soit à la fois exacte et complète, tant sont diverses les notions que ce vocable recouvre et variés, au cours des époques, les objets qu'il désigne. D'une manière générale, on peut dire qu'une gamme serait l'ensemble des intervalles, égaux ou non, qui divisent une octave. Si l'on veut adopter une terminologie rigoureuse, on devrait donc distinguer les *gammes*, dans lesquelles sont définies les grandeurs des intervalles indépendamment de leur ordre, les *modes*, dans lesquels on tient compte essentiellement de l'ordre des mêmes intervalles, et les *échelles*, dans lesquelles les intervalles sont égaux. C'est donc par abus de langage que le seul mot « gamme » est souvent employé pour désigner indifféremment ces divers types de répartitions d'intervalles. Ainsi, dans la musique occidentale, on parle de la gamme naturelle majeure, de la gamme naturelle mineure et de la gamme chromatique. La première est celle qui existe sur les instruments à clavier lorsqu'on se sert des seules touches blanches à partir de la note *ut* (ou *do*) : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. La deuxième possède deux formes : une forme montante, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, et une forme descendante, *la*, *sol* bécarre, *fa* bécarre, *mi*, *ré*, *ut*, *si*. Enfin, la troisième est tout simplement la suite des demi-tons *théoriquement* égaux : *ut*, *ut* dièse, *ré*, *ré* dièse, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *sol*, *sol* dièse, *la*, *si* bémol, *si* bécarre. Les deux premières sont dites gammes *diatoniques* ; elles sont constituées par une alternance de tons et de demi-tons. On voit qu'il serait plus logique de parler à propos des « gammes » que nous

venons de citer de *gamme* d'*ut* dans le *mode* majeur, de *gamme* de *la* dans le *mode* mineur et d'*échelle* chromatique. À condition de garder la même répartition des intervalles, toute gamme peut être transposée sans perdre aucune de ses caractéristiques, ce qui veut dire qu'elle peut commencer sur n'importe quelle note. C'est alors la première note qui lui donne son nom. Ainsi, avec les mêmes intervalles que ceux de la gamme d'*ut* majeur, on peut avoir, par exemple, une gamme dite de *ré* majeur : *ré, mi, fa* dièse, *sol, la, si, ut* dièse. Là encore, pour la rigueur terminologique, il serait préférable de parler du *mode* d'*ut* majeur transposé sur *ré*. Dans leur grande majorité, les gammes, qu'elles soient européennes ou non, sont constituées de sept notes (gammes heptatoniques), mais on rencontre aussi des gammes de cinq sons (pentatoniques) et, bien entendu, la gamme de douze sons (chromatique).

L'idée de la gamme chromatique, formée d'intervalles égaux, est le résultat d'un effort de généralisation provoqué par les nécessités de la polyphonie occidentale et qui se trouve véritablement concrétisé vers la fin du XVII^{e} siècle. Parmi les préoccupations qui orientèrent la construction des gammes, il y en eut de théoriques (caractérisation de mélodies d'un type donné) et aussi de pratiques, ces dernières étant provoquées par l'existence d'instruments ne pouvant émettre que des sons dont la hauteur était fixée a priori (il s'agit, notamment, des instruments à clavier).

Dans les musiques archaïques ou extra-européennes, essentiellement fondées sur la mélodie, les diverses gammes utilisées peuvent être d'un très grand raffinement, variant parfois de très petits intervalles avec une grande subtilité. Un tel raffinement devient difficile dans le cas de la polyphonie européenne, les rapports régissant la succession des intervalles devant être conciliés avec ceux qui régissent leur superposition. Il est impossible de

procéder à un inventaire complet des différentes gammes (européennes, grecques anciennes, indiennes, chinoises, arabes...). On peut dire que chaque gamme correspond à une structure bien définie de la mentalité musicale. Chacune se justifie donc, a posteriori, à partir de la musique qu'elle a permise, de la même manière qu'une langue acquiert ses lettres de noblesse à partir de la littérature qu'elle a suscitée.

• La gamme et les modes

Il est vraisemblable que les premières suites de hauteurs de sons (nommées actuellement *fréquences*) qui ont été employées par les hommes pour faire de la musique furent suggérées par les harmoniques « naturels ». Ces sons harmoniques peuvent être obtenus soit à partir de la vibration en un ou plusieurs fuseaux d'une corde unique, soit à partir de la vibration de l'air dans un tuyau non percé de trous. Les instruments les plus primitifs seraient donc un arc utilisé comme instrument à corde et une flûte formée d'un simple tube. De tels instruments existent encore dans certaines régions d'Afrique, d'Australie ou d'Amérique. Avec eux, les harmoniques naturels sont effectivement privilégiés. Mais on trouve aussi des instruments à sons fixes comme les balafons (xylophones) et même les lithophones. Les enregistrements recueillis permettent d'imaginer une musique qui serait celle des premiers âges de l'humanité. Les gammes qu'on y remarque semblent être le résultat de coutumes autant que de contingences physiques.

Il est toujours vraisemblable (mais seulement vraisemblable) que, à partir de ces données purement physiques, une première divergence se soit produite dans l'évolution. Ou bien on aurait admis la diversité des intervalles résultant des harmoniques naturels, quitte à les expliquer et à les codifier par des méthodes diverses, qui

n'excluaient pas le symbolisme et les mythes religieux ou politiques ; ou bien, on aurait tenté un effort de rationalisation, au terme duquel on espérait découvrir une génération des intervalles les plus complexes par une combinaison des plus simples. De la première tendance seraient issus les innombrables modes mélodiques (parfois liés à des successions de durées, ou « modes rythmiques ») des musiques archaïques ou non européennes. De la seconde on aurait vu naître le « diatonique vulgaire » des Grecs, consolidé par les théories de Pythagore ou d'Aristoxène de Tarente. Mais, comme il est normal, à ce diatonique vulgaire, formé d'une suite de ce que l'on appelle aujourd'hui des tons et des demi-tons, serait venue s'ajouter une multitude de raffinements obtenus par des déplacements subtils (de l'ordre du quart de ton) des différents degrés de ces gammes. Maurice Emmanuel, dans ses ouvrages sur la musique grecque, oppose ainsi une technique qui aurait été celle des philosophes et du peuple à une technique des « professionnels » de la musique. Platon manifeste, d'ailleurs, son mépris pour les subtilités exagérées de ces derniers en les appelant, dans *La République*, des « tirailleurs de cordes ».

À considérer l'ensemble des gammes utilisées, on remarque la présence de deux caractères communs à toutes : un intervalle de base est choisi, qui est l'octave, c'est-à-dire le rapport le plus simple des longueurs de tuyaux ou de cordes vibrantes (1 à 2), et cette octave est divisée en intervalles plus petits d'inégale grandeur. En allant du plus simple au plus compliqué, on trouve donc un très grand nombre de divisions de l'octave, dont la plus élémentaire est formée de deux quartes et d'une seconde majeure (*ut-fa-sol-ut*) et dont les plus complexes sont des suites de tons, de demi-tons et de tierces mineures (ou secondes augmentées). La gamme pentatonique, par exemple, que l'imagerie musicale donne comme étant représentative de la musique chinoise, contient des tons et des

tierces mineures (*ut, ré, mi, sol, la, ut*), et on peut découvrir de multiples modes orientaux possédant les trois intervalles cités plus haut, comme ce mode indien qui, traduit dans notre notation, donnerait approximativement : *ut, ré* bémol, *mi, fa, sol, la* bémol, *si, ut.* Enfin, la plus usuelle des gammes de la musique européenne occidentale à l'époque classique (environ du XVII^e^ à la fin du XIX^e^ siècle) est une suite de tons et de demi-tons (*ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*).

Cette description des gammes est extrêmement rudimentaire, car on est obligé de se servir d'une notation fondée sur la division de l'octave en douze parties (douze demi-tons), alors que les intervalles constitutifs de l'ensemble des gammes sont infiniment variables et ne peuvent être véritablement représentés qu'à l'aide d'une division de l'échelle sonore en écarts plus petits que le demi-ton. Le choix de cet intervalle, qui serait le plus grand commun diviseur de tous ceux qui ont été utilisés, a donné lieu à des études et à des querelles multiples. Fort heureusement, l'oreille humaine paraît moins exigeante, en général, que l'esprit de rigueur des théoriciens.

• Guy d'Arezzo et la gamme

C'est au début du XI^e^ siècle, en recherchant à la fois un système de notation (qui est à l'origine de la portée) et un système de codification des intervalles musicaux, que Guy d'Arezzo aurait imaginé ce qu'on désigne aujourd'hui par le mot « gamme ». Partant des « tétracordes » des Grecs, qui s'en servaient pour diviser l'octave en deux parties (par exemple, dans le mode dorien : *mi, ré, ut, si/la, sol, fa, mi*) et constatant que, dans certains modes, les tétracordes se chevauchaient (par exemple, dans le mode hypophrygien ou ionien : *sol, fa, mi, ré/ré, do, si, la*), Guy d'Arezzo ajouta une note supplémentaire, plus basse que la dernière, et qu'il

désigne par la lettre grecque *gamma*, d'où vint le mot « gamme ». Alors que les notes étaient, jusqu'à Guy d'Arezzo, choisies dans les premières lettres de l'alphabet, c'est à lui qu'on attribue le procédé mnémotechnique par lequel on les nomme maintenant dans les pays latins à partir des syllabes initiales d'un hymne à saint Jean-Baptiste :

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum
Sancte Ioannes.

Dans les pays anglo-saxons ayant conservé la notation des notes de la gamme par des lettres, la correspondance, de nos jours, s'établit comme suit :

la *si* *ut* *ré* *mi* *fa* *sol*
A B C D E F G

Dans les pays de langue allemande, H désigne le *si* et B le *si* bémol.

• La gamme dite de Pythagore

Les conceptions pythagoriciennes sont, essentiellement, de nature arithmétique. La perfection des rapports de consonance des sons entre eux serait liée à la simplicité des rapports numériques des longueurs de corde vibrante. Une corde de longueur *l* donnant une note dont la hauteur est prise comme référence, les rapports les plus simples sont donnés par la corde de longueur 2 *l* (octave inférieure)

et 3 *l* (douzième inférieure). Le rapport 2 est considéré comme « infécond », puisque n'étant capable que de reproduire toujours la même note à des octaves différentes. Il n'est donc utilisé que pour ramener les notes à l'intérieur d'une même octave, en divisant par deux les longueurs de corde. En revanche, le rapport 3, étant à l'origine de ce qu'on appelle maintenant le cycle des quintes, permet d'obtenir toutes les notes de la gamme soit, par quintes successives : *si, mi, la, ré, sol, ut, fa.* Ce qui, converti dans une même octave (c'est-à-dire entre Ies Iongueurs de corde *l* et 2 *l*), donne les longueurs de corde suivantes, représentatives du mode dorien :

1 9/8 81/64 4/3 3/2 27/16 243/128 2
mi ré ut si la sol fa mi

On remarque que les intervalles de ce mode, pris en descendant, sont les mêmes que ceux de la gamme diatonique majeure pris en montant, d'où cette forme moderne, connue aussi sous le nom de gamme de Pythagore, dans laquelle les nombres désignent, cette fois-ci, des rapports de fréquence :

1 9/8 81/64 4/3 3/2 27/16 243/128 2
utré mi fa sol la si ut

Cette inversion du sens des intervalles, suivant que l'on considère des fréquences ou des longueurs de corde, est sans doute à l'origine de la légende selon laquelle les modes grecs étaient énoncés sous Ia forme descendante.

Si l'on mesure les intervalles séparant deux notes voisines, on constate qu'il n'en existe que deux : le ton (rapport 9/8) et le demi-ton (rapport 256/243).

• Les systèmes d'Aristoxène et de Zarlino

Opposés aux pythagoriciens en ce qu'ils n'attribuaient aucune valeur souveraine à la perfection des nombres, Ies disciples d'Aristoxène de Tarente (IV^e^ siècle av. J.-C.) étaient cependant attachés à la théorie des divisions de la corde vibrante dans des rapports « harmoniques » ; ils attribuaient à cette théorie une valeur à Ia fois physique et esthétique. Il semble que deux divisions différentes des longueurs de corde aient été connues d'eux. La première correspond à ce que, aujourd'hui, l'on sait être la suite des « harmoniques naturels ». C'est la série :

1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	etc.
ut$_1$	*ut*$_2$	*sol*$_2$	*ut*$_3$	*mi*$_3$	*sol*$_3$	*si*♭$_3$	*ut*$_4$	etc.

correspondant aux fréquences *f*, 2 *f*, 3 *f*, 4 *f*, 5 *f*, 6 *f*, 7 *f*, 8 *f*, etc., et dont les cinq premières constituent l'accord parfait majeur (*ut-mi-sol*). La seconde utilisait une division arbitraire en six parties égales :

1(6/6)	5/6	4/6	3/6	2/6	1/6	0
ut$_1$	*mi* ♭$_1$	*sol*$_1$	*ut*$_2$	*sol*$_2$	*sol*$_3$	rien

correspondant aux fréquences *f*, 6 *f*/5, 3 *f*/2, 2 *f*, 3 *f*, 6 *f*, et dont est tiré l'accord parfait mineur (*ut-mi* bémol-*sol*).

La première division est dite *division harmonique*, la seconde *division arithmétique*. Elles sont apparemment inconciliables. C'est pourtant en essayant de Ies concilier que Gioseffo Zarlino, au XVI^e^ siècle, inventa la théorie du « dualisme harmonique », d'où découle à la fois une gamme diatonique majeure et une gamme diatonique mineure. Ces gammes reçurent au XVIII^e^ siècle une

justification théorique due à Joseph Sauveur, puis à Rameau et à d'Alembert.

• La gamme des physiciens, dite aussi de Zarlino

Si l'on recherche un compromis heureux entre la gamme de Pythagore, la suite des harmoniques naturels et la division arithmétique des cordes vibrantes (cette dernière donnant la tierce mineure de rapport 6/5), on trouve la gamme des physiciens, appelée aussi gamme de Zarlino. Elle est fondée sur la superposition de trois accords parfaits majeurs : *fa-la-ut*, *ut-mi-sol* et *sol-si-ré*. Elle se réfère donc à la fois au rapport 3/2 (quinte pythagoricienne), au rapport 5/4 (tierce harmonique) et au rapport 2 (octave). On y remarque la série de fréquences suivante :

1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2
ut	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*

et les intervalles *la-ut* et *mi-sol* sont dans le rapport 6/5, soit celui de la tierce mineure de la division arithmétique. Malheureusement, cette gamme possède les trois inconvénients suivants :

– Si l'on compare les intervalles des diverses notes voisines, on constate qu'il en existe trois (alors que la gamme de Pythagore n'en avait que deux) : un demi-ton égal au rapport 16/15 entre *mi-fa* et *si-ut* et deux tons inégaux valant respectivement 9/8 (*ut-ré*) et 10/9 (*ré-mi*). La différence entre ces deux sortes de tons est égale à 9/8 : 10/9 = 81/80 ; on l'appelle *comma*. Cette différence, quoique très petite, est perceptible à l'oreille.

– L'intervalle *ré-la*, qui devrait être égal à une quinte pythagoricienne, c'est-à-dire à 3/2, est plus petit puisqu'il équivaut à 40/27 ; c'est une quinte diminuée d'un comma.

– Ce même intervalle *ré-la* reste difficile à transposer, étant donné l'existence du comma. La gamme qui serait construite à partir de *ré*, par exemple (gamme de *ré* majeur), aurait une quinte fausse si le *la* n'était pas relevé d'un comma. Ce comma étant approximativement égal à un neuvième de ton, il en résulte que, dans les transpositions, les notes altérées sont placées à une distance inégale de celles qui les précèdent et de celles qui les suivent. Ainsi, le *fa* dièse doit être plus près du *sol* que du *fa*.

En revanche, l'un des grands avantages de la gamme des physiciens est que chacun de ses sons peut être considéré comme obtenu par génération d'harmoniques naturels. Helmholtz a émis, dans les années 1850, la théorie selon laquelle cette circonstance rendrait compte de l'agrément particulier de cette gamme.

• Werckmeister et la gamme tempérée

Les divers inconvénients que présentent les gammes de Pythagore et de Zarlino ont pour origine le problème suivant : comment faire coexister, dans un même système, des quintes justes et des octaves justes ? Or, un raisonnement élémentaire permet de voir que ce problème n'a pas de solution. En effet, les quintes sont le résultat d'une itération du rapport 3 et les octaves celui d'une itération du rapport 2. Il faudrait donc découvrir une puissance de 3 qui soit égale à une puissance de 2. Comme les puissances de 3 sont toujours des nombres impairs (se terminant par 1, 3, 7 ou 9) et que les puissances de 2 sont toujours des nombres pairs, il n'existe pas de solution. Cependant, à la fin du XVII^{e} siècle, Andreas

Werckmeister (1645-1706) parvint à trouver un compromis qui, une fois de plus, résultait d'un effort de généralisation et que, depuis lors, on utilise sous le nom de *gamme tempérée*.

Dans le système pythagoricien de génération des intervalles par quintes, on s'aperçoit que, à partir de la douzième quinte, on retrouve, à peu près, la septième octave de la note de départ :

1 3/2 9/4 27/8 81/16 243/32 729/64
ut *sol* *ré* *la* *mi* *si* *fa♯*
2 187/128 6 561/256 19 683/512
ut♯ *sol♯* *ré♯*
59 049/1 024 177 147/2 048 531 441/4 096
la♯ *mi♯* *si♯* (ou *ut*)

étant la suite des quintes, et la suite des puissances de 2 :

1 2 4 8 16 32 64 128
ut_0 ut_1 ut_2 ut_3 ut_4 ut_5 ut_6 ut_7

étant celle des octaves. On voit que le rapport 531 441/4 096 = 129,746 est légèrement plus grand que le rapport 128. C'est donc par une approximation exigée par la pratique que l'on identifie le *si* dièse à l'*ut* ; la différence qui les sépare est appelée *comma pythagoricien*. L'idée de Werckmeister est alors d'une géniale simplicité : il décide de répartir cette petite différence de telle sorte que, chaque quinte étant raccourcie de 1/12 de comma pythagoricien, la note engendrée par la douzième quinte corresponde à celle que donne la septième octave. Autrement dit, il pose l'équation : douze quintes = sept octaves. Il résulte de cette égalité que, une fois ramenées à l'intérieur d'une même octave par un nombre convenable de divisions par 2, les douze notes de la série

des quintes divisent cette octave en douze parties égales ou douze demi-tons *tempérés*. Un autre mérite de Werckmeister est d'avoir aussi établi une méthode pour accorder les instruments selon ce « tempérament ». L'inconvénient de la gamme tempérée est de donner des intervalles qui, à l'exclusion de l'octave, sont tous « faux » par rapport aux résonances naturelles (les quintes étant trop petites). Mais l'avantage énorme du système est de permettre toutes les transpositions et d'ouvrir aux musiciens la possibilité d'écrire dans toutes les tonalités en utilisant les instruments à clavier à douze touches par octave.

• Divisions de l'octave en parties égales

Ni tous les musiciens ni tous les théoriciens ne se montrèrent et ne se montrent encore satisfaits d'un système dans lequel toutes les divisions de l'octave sont égales. Jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle, divers *tempéraments* furent employés (on appelait tempérament tout système dans lequel on sauvegardait la justesse d'un certain nombre de quintes et de tierces tout en en sacrifiant quelques-unes). En revenant à la règle générale par laquelle on s'efforce d'obtenir simultanément des octaves et des quintes justes, on cherchera donc quelles sont les puissances de 3/2 qui sont les plus voisines d'une puissance de 2. Werckmeister avait déjà remarqué que $(3/2)^{12}$ est voisin de 2^{7} ; mais d'autres divisions de l'octave sont possibles ; on peut notamment citer les suivantes : 31, puisque $(3/2)^{31}$ est voisin de 2^{18} ; 41, puisque $(3/2)^{41}$ est voisin de 2^{24} ; et 53, puisque $(3/2)^{53}$ est très proche de 2^{31}. Dans les années 1950, Adriaan Fokker construisit à Haarlem un orgue à trente et un degrés par octave. Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, Pál Janko, à Prague, réalisa des pianos à quarante et un degrés par octave dont le clavier se composait de six rangées de touches superposées ! Mais, sans qu'on

ait jamais essayé de construire un instrument à cinquante-trois touches par octave (nous n'avons que dix doigts...), il semble que ce soit la division de l'octave en cinquante-trois parties égales qui se soit montrée la plus intéressante. C'est elle, en effet, qui génère un tempérament dans lequel on trouve deux demi-tons, l'un dit *chromatique* et l'autre *diatonique,* qui valent respectivement 5 et 4 cinquante-troisièmes d'octave. Par abus de langage, le cinquante-troisième d'octave est ici appelé aussi *comma*. On a alors la gamme suivante (l'intervalle entre deux notes étant donné en cinquante-troisièmes d'octave) :

ut $_5$ *ut*♯ $_4$ *ré* $_5$ *ré*♯ $_4$ *mi* $_4$ *fa* $_5$
fa♯ $_4$ *sol* $_5$ *sol*♯ $_4$ *la* $_4$ *si*♭ $_5$ *si*♮ $_4$ *ut*

Cette gamme présente deux avantages ; le premier est qu'elle permet aux instruments à clavier de jouer dans toutes les tonalités, chacune d'elles gardant une couleur particulière ; le second est que l'intervalle de quinte y est pratiquement juste : 1,499 94 au lieu de 1,5. Il est vraisemblable que ce tempérament ait été celui de Jean-Sébastien Bach pour le *Wohltemperierte Klavier* plutôt que le tempérament rigoureusement égal.

Parmi Ies gammes non européennes, il faut citer les modes indiens, dans lesquels existe une division de l'octave en vingt-deux parties, dites *çrutis*. Mais s'il y a bien vingt-deux çrutis par octave, il y a trois çrutis différents ; l'octave n'est donc pas divisée en vingt-deux parties égales. Toutefois, les mesures effectuées à partir d'enregistrements montrent que, dans la pratique, les musiciens indiens exécutent les différents çrutis d'une manière assez approximative.

Il est remarquable de constater que, pour obtenir une division de l'octave en parties égales, il suffit de posséder un nombre tel que sa multiplication par lui-même autant de fois qu'il y a de parties de l'octave considérée soit égale à 2. La fréquence de chaque note, multipliée par ce nombre, donne la fréquence de la note immédiatement supérieure. Ce nombre représente donc l'intervalle de base. Il est égal à $\sqrt[12]{2}$ dans le système tempéré occidental, à $\sqrt[31]{2}$ dans celui de Fokker, à $\sqrt[41]{2}$ dans celui de Janko et à $\sqrt[53]{2}$ dans le système au cinquante-troisième d'octave, dont la théorie avait été exposée au XVII^e^ siècle par William Holder et Nicolaus Mercator.

Le fait que, pour passer d'une note à une autre, il soit nécessaire de multiplier sa fréquence par un nombre donné et l'habitude qu'ont les musiciens d'additionner les intervalles ont conduit le mathématicien Euler (1707-1783) à proposer les logarithmes comme une méthode de mesure commode des intervalles musicaux. D'après Euler, le système tempéré serait donc celui dont les intervalles (mesurés en demi-tons) sont désignés par la suite des nombres entiers dans les logarithmes à base $\sqrt[12]{2}$. Mais le nombre $\sqrt[12]{2}$ n'est pas facilement maniable. C'est pourquoi l'acousticien Félix Savart proposa, au début du XIX^e^ siècle, un intervalle pouvant représenter le plus petit qui soit perceptible par l'oreille humaine dans les conditions habituelles d'écoute (soit ce fameux « plus grand commun diviseur » de tous les intervalles utilisables) ; cet intervalle se référait à l'octave, c'est-à-dire au rapport 2, et Savart utilisait des logarithmes de base « pratique », soit la base 10. En prenant comme intervalle de référence $\log_{10} 2 = 0{,}301\,03$, on avait un intervalle trop grand. Savart proposa donc le millième de cet intervalle, soit $1\,000 \log_{10} 2 = 301{,}03$. Il y a donc 301 savarts (puisque cet intervalle porte le nom de son inventeur) dans une

octave, et l'intervalle qui sépare deux notes se mesure, à partir de leurs fréquences respectives f_1 et f_2 (f_2 supérieur à f_1), par la formule :

$$\mathbf{I\ (savarts) = 1\,000\ \log_{10}(f_2/f_1).}$$

• Vers la plus grande généralisation possible

Il ressort de tout ce qui précède que l'évolution des modes et des gammes se traduit par un effort constant pour donner à l'ensemble des fréquences audibles une sorte de statut qui permette de choisir, l'une étant prise comme fréquence de base, celles qui serviront ensuite à faire *véritablement* de la musique. De ce point de vue, le système tempéré occidental est un immense succès puisqu'on lui doit, depuis Bach, une grande quantité de chefs-d'œuvre. Il est possible, toutefois, que ce système ne dure pas plus que ceux qui l'ont précédé. Les moyens électroniques, notamment, permettent d'imaginer d'autres divisions de l'espace sonore. Ainsi, suivant en cela l'exemple d'Euler, on pourrait choisir pour logarithmes, non plus la base $\sqrt[12]{2}$, mais une base qui serait la plus « générale » possible, soit $\sqrt[n]{p}$. De cette façon, p représenterait l'intervalle destiné à être divisé en n parties égales. Cette proposition n'est pas une vue de l'esprit. Dans son *Étude I* de musique électronique, Karlheinz Stockhausen a choisi la base $\sqrt[28]{5}$, étendant par là le tempérament à la division en vingt-huit parties égales de l'intervalle existant entre un son fondamental et son cinquième harmonique.

Partant de la notion de *mode*, c'est-à-dire de la division de l'octave en parties inégales, la gamme tend, de nos jours, à rejoindre la notion *d'échelle* (dont la gamme chromatique est la forme la plus usuelle), qui serait une division en parties égales de l'espace sonore.

Quoique employée sans discussion par presque tous les musiciens, la gamme tempérée n'est pas encore, pour autant, admise par tous les théoriciens. On peut encore discuter longtemps des mérites respectifs des différentes gammes qui ont été présentées ici, et si certains esprits éminents prônent ceux de la gamme de Pythagore, d'autres recherchent de nouveaux compromis (comme la gamme à trente et un degrés). On a cru constater, par exemple, qu'un violoniste non accompagné par le piano (le piano étant l'instrument tempéré par excellence) joue dans la gamme de Pythagore. Il y aurait alors deux explications à ce phénomène : ou bien la gamme de Pythagore serait une gamme « instinctive » et, par conséquent, la meilleure de toutes, ou bien, le violon étant un instrument accordé par quintes, il serait tout à fait normal que les violonistes jouent naturellement dans une gamme qui est obtenue par une juxtaposition de quintes. On est, en réalité, dans un domaine où, plus qu'en tout autre, le mouvement se prouve en marchant. La gamme de Pythagore est la meilleure des gammes puisque Bach a composé les *Suites pour violon seul*, mais la gamme tempérée est aussi la meilleure puisque le *Clavier bien tempéré* existe également.

Depuis le début du xx^{e} siècle, de nombreux compositeurs utilisent des intervalles plus petits que le demi-ton. Les pionniers en la matière furent Julián Carillo, Aloys Haba et Ivan Vychnegradsky. Avec les musiques dites concrètes, électroniques ou électro-acoustiques, les diverses théories sur la constitution des gammes se trouvent naturellement négligées.

En revanche, les historiens et musicologues se livrent encore parfois quelques combats au sujet de ce que l'on doit penser des théories anciennes et, surtout, de la manière dont elles étaient mises en pratique. De même, après plusieurs siècles de considérations parfois hasardeuses, l'ethnomusicologie s'étant enrichie de cet

instrument de travail efficace qu'est la technique de l'enregistrement sonore, fit des progrès considérables et nous avons de nouvelles lumières sur les diverses gammes folkloriques ou non européennes.

En ce qui concerne le tempérament égal, toujours sujet à discussion, une thèse séduisante de Serge Cordier propose, pour l'accord des instruments à clavier, une division de la quinte en sept parties égales plutôt que celle de l'octave en douze parties égales. Il semble que l'acoustique physiologique lui donne raison, l'oreille étant plus sensible à la justesse de la quinte et acceptant volontiers des octaves légèrement trop grandes.

Michel PHILIPPOT

Bibliographie

J. D'ALEMBERT, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, 1752, Slatkine, Genève, 1980
P.-Y. ASSELIN, *Musique et tempérament*, Costallat, Paris, 1985
J. CHAILLEY, *L'Imbroglio des modes*, Alphonse Leduc, Paris, 1960
S. CORDIER, *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*, Buchet-Chastel, Paris, 1982
R. DESCARTES, *Compendium Musicae*, 1650, Broude Brothers, New York, 1975
L. EULER, *Tentamen Novae Theoriae Musicae*, 1739, *ibid.*, 1974
M. GANDILLOT, *Essai sur la gamme*, Gauthier-Villars, Paris, 1906
H. GLAREANUS, *Dodecachordon*, 1547, Broude Brothers, 1977
J. LATTARD, *Gammes et tempéraments musicaux*, Masson, Paris, 1988
M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, 1636, C.N.R.S., Paris, 1986
J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722, Klincksieck, Paris, 1992
G. ZARLINO, *Dimostrationi Harmoniche*, 1571, Broude Brothers, 1972.

GAVOTTE

Basse-danse (glissée, non sautée) française d'origine populaire (en provençal, *gavoto* évoque les Gavots, habitants de la région de Gap), de rythme binaire (deux pas et un pas assemblé) et de tempo ordinairement modéré. La gavotte commence habituellement par une anacrouse de deux ou trois noires, suivies respectivement d'une blanche ou d'une blanche pointée. Elle est tenue, au XVI^e^ siècle, pour un rejeton du branle. Au XVII^e^, dans le ballet et la suite, elle connaît une grande vogue à Versailles et dans toute l'Europe. Elle est généralement précédée d'une sarabande. Sa structure varie et obéit à des schèmes tels que : 2 + 2, 4 + 4, 4 +8 + 4, 4 + 12 mesures à 2/2. Bach en a composé dans ses *Suites françaises*. Rameau a écrit aussi bien des gavottes lentes (*Les Paladins*, *Castor et Pollux*) que des gavottes vives (*Zoroastre*, *Les Fêtes d'Hébé*).

Pierre-Paul LACAS

GEMSHORN

Jeu d'orgue ouvert (en allemand : cor de chamois), ordinairement en métal, de 32 (rare), 16, 8, 4, 2 2/3, 2 pieds. Il est construit avec un tuyau conique (pyramidal, s'il est en bois) inversé, c'est-à-dire la pointe en haut. En raison de son diapason, le timbre est intermédiaire entre celui des principaux (plus rond) et celui des jeux étroits (plus mordant). Suivant la finesse plus ou moins accentuée, il se rapproche de la flûte pointue (*Spitzflöte*) ou de la flûte à fuseau.

Pierre-Paul LACAS

GEWANDHAUS DE LEIPZIG
ORCHESTRE DU

Les premières bases de ce qui allait devenir l'une des plus importantes institutions musicales allemandes remontent à 1743 lorsque se constitue à Leipzig une petite société de concerts dotée à l'origine de seize musiciens sous la direction de Johann Friedrich Gleditzch. L'arrivée à Leipzig du compositeur Johann Adam Hiller en 1754 donne un essor à cette société, dont l'orchestre atteint trente-trois instrumentistes dans les années 1760. Une telle expansion impose l'adoption d'un lieu de concerts approprié, la salle haute du Gewandhaus, ou halle aux tissus, où l'orchestre se produit pour la première fois le 25 novembre 1781. Il portera désormais le nom d'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (Gewandhausorchester). Hiller cède sa place à Johann Gottfried Schicht (1785-1810), auquel succèdent Johann Philipp Schulz (1810-1827) — qui crée le *Cinquième Concerto pour piano* de Beethoven en 1811 — et Christian August Pohlenz (1827-1835).

Felix Mendelssohn (1835-1847) est le premier véritable chef d'orchestre de l'histoire du Gewandhaus : ses prédécesseurs étaient des *Konzertmeister* qui dirigeaient la plupart du temps de leur place de violon solo. Il révèle la musique de Jean-Sébastien Bach, totalement oublié depuis sa mort en 1750, et crée les grandes partitions romantiques de Schubert (*Symphonie n° 9*, 1811), Schumann (*Symphonie n° 1*, 1841 ; *Symphonie n° 2*, 1846 ; *Symphonie n° 4*, 1841 ; *Concerto pour piano*, 1846) ainsi que ses propres œuvres (*Symphonie n° 3 « Écossaise »*, 1842 ; *Concerto pour violon en « mi » mineur* ; 1845). À la mort de Mendelssohn,

Schumann, qui postulait à ce poste, se voit préférer Julius Rietz (1848-1860), remplacé, entre 1852 et 1854, par deux élèves de Mendelssohn, Niels Gade et Ferdinand David.

La deuxième personnalité marquante de l'histoire du Gewandhaus est Carl Reinecke, qui en assure la direction pendant trente-cinq ans (1860-1895). Le répertoire s'ouvre à une nouvelle génération de musiciens, avec néanmoins une certaine prudence, Wagner (dont on crée l'ouverture des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* en 1862) se voyant préférer Brahms (*Concerto pour violon*, 1879) ou Bruckner (*Symphonie n° 7*, 1884). En 1881, pour le centenaire officiel de l'orchestre, on entreprend la construction de la nouvelle salle du Gewandhaus, inaugurée en 1884, qui permet de porter l'effectif de l'orchestre à soixante-douze musiciens.

Arthur Nikisch, chef d'orchestre à l'Opéra de Leipzig entre 1877 et 1889, succède à Reinecke en 1895. Il instaure des méthodes de travail révolutionnaires pour l'époque, avec des répétitions en profondeur pour lutter contre les exécutions approximatives alors si fréquentes. L'effectif passe à quatre-vingt-deux instrumentistes et le répertoire s'ouvre à la musique de Max Reger, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Gustav Mahler, Richard Strauss... Le Gewandhaus est moins un centre de création qu'un lieu de reprise d'œuvres récentes déjà jouées ailleurs et qui trouvent alors leur consécration. À partir de 1912, Nikisch inaugure une série de grands cycles autour d'un même compositeur : Beethoven, Brahms, Bruckner, Richard Strauss... Il contribue également au rapprochement avec l'autre grande institution musicale de Leipzig, le Thomanerchor (Chœur de l'église Saint-Thomas), qui conduira à l'exécution régulière des passions et cantates de Jean-Sébastien Bach dans l'église dont il avait été le cantor. Nikisch dirige aussi la

première tournée de l'Orchestre du Gewandhaus à l'étranger, en Suisse (1916).

Le successeur de Nikisch, Wilhelm Furtwängler (1922-1928), assure comme lui simultanément la direction de l'Orchestre philharmonique de Berlin et de celui du Gewandhaus. Mais Furtwängler n'aura pas le temps d'imprimer sa personnalité à Leipzig. Il joue surtout un rôle important dans le domaine de la musique contemporaine, créant les *Cinq Pièces pour orchestre* op. 16 de Schönberg (seconde version, 1922) et faisant découvrir la musique de Hindemith, Respighi ou Stravinski, dont il dirige *Le Sacre du Printemps* en 1923. Charles Münch est violon solo de l'orchestre entre 1926 et 1932. Le passage de Bruno Walter à la tête du Gewandhaus est encore plus bref (1929-1933) : ses origines juives l'obligent à fuir en Autriche. Hermann Abendroth prend sa succession (1934-1945) ; il s'agit d'une personnalité fascinante, peu connue hors d'Allemagne, qui révèle les symphonies de Bruckner dans leur version originale et auquel le Gewandhaus doit sa tradition dans ce répertoire.

La salle du Gewandhaus tombe sous les bombes le 20 février 1944 ; l'orchestre s'exile dans la salle des congrès jusqu'à l'inauguration du nouveau bâtiment pour le bicentenaire, en 1981. Herbert Albert assure la direction entre 1946 et 1948, mais c'est Franz Konwitschny qui redonne à l'orchestre son lustre d'antan et ranime la grande tradition allemande. Il procède à un recrutement très sélectif pour accroître l'effectif, qui passe de cent quatre musiciens en 1949 à cent cinquante-six en 1962. L'orchestre peut alors se dédoubler et mener simultanément ses activités de concert (symphoniques ou à Saint-Thomas) et lyriques (où il se produit sous le nom d'Orchestre de l'Opéra de Leipzig). C'est à cette époque que commencent à apparaître les premières sous-formations, comme le

Bach Collegium (1963) ; un quatuor à cordes du Gewandhaus existait depuis l'époque de Nikisch, qui prend alors une nouvelle importance.

Václav Neumann (1964-1968) et, surtout, Kurt Masur (1970-1996) tournent une page d'histoire : les activités de l'orchestre se diversifient, les tournées et enregistrements se multiplient, faisant du Gewandhaus la vitrine de la tradition symphonique est-allemande. Masur crée des concerts pour les jeunes, il dirige dans des entreprises et reprend la tradition des grands cycles instaurée par Nikisch. Homme de son temps et homme de tradition, il réalise la synthèse idéale qui lui permet de ramener l'orchestre au plus haut niveau avec l'inévitable médiatisation dont il a compris le rôle essentiel en cette fin du xx^{e} siècle. Lorsque le régime communiste s'effondre, en 1989, Masur joue un rôle modérateur dans les affrontements entre l'opposition et le pouvoir, montrant ainsi que deux siècles et demi de tradition musicale peuvent peser dans la vie sociale d'une grande cité. Il ouvre également le Gewandhaus aux représentants de toutes les tendances de la musique contemporaine. Ses successeurs sont le Suédois Herbert Blomstedt (1998-2005) et l'Italien Riccardo Chailly (depuis 2005).

Alain PÂRIS

GLEE

Le *glee*, du vieil anglais *gliv* ou *glēo* (signifiant « musique » ou « divertissement », selon l'acception qui est utilisée dans *Beowulf*), est une pièce écrite pour au moins trois voix masculines solistes a cappella, parmi lesquelles un falsettiste. Constitué de plusieurs sections courtes de caractères ou d'esprits contrastés, se terminant chacune par une cadence parfaite (c'est-à-dire par un accord de tonique précédé d'un accord de dominante), le glee utilise des textes qui abordent souvent le thème des plaisirs de la table. Le glee est de style homophonique : il est fondé sur des accords et une ligne mélodique simple, plutôt que sur des mélodies entrecroisées et des développements polyphoniques. S'il semble que ce soit l'éditeur John Playford (1623-1686 ou 1687) qui ait été le premier, en 1652, à utiliser le terme « glee » pour désigner une œuvre musicale, cette forme ne connaîtra sa période la plus féconde qu'entre 1740 et 1830 environ. La fin du XVIII^e^ siècle verra en outre naître des glees pour voix mixtes (masculines et féminines). Le terme glee désigne également d'autres formes de compositions vocales en vogue du XVII^e^ au XIX^e^ siècle mais qui ne correspondent pas à cette définition. Henry Bishop (1786-1855), par exemple, appela glees ses quelque trois cents chansons polyphoniques avec accompagnement instrumental.

Le glee est une forme typiquement anglaise qui, avec le *catch* ou le *round*, constitua la plus grande partie du répertoire des clubs de glee qui ont rythmé la vie musicale de l'Angleterre. Le plus célèbre de ces clubs fut le Glee Club de Londres (1783-1857). Plusieurs autres, comme le Noblemen and Gentlemen's Catch Club (fondé en

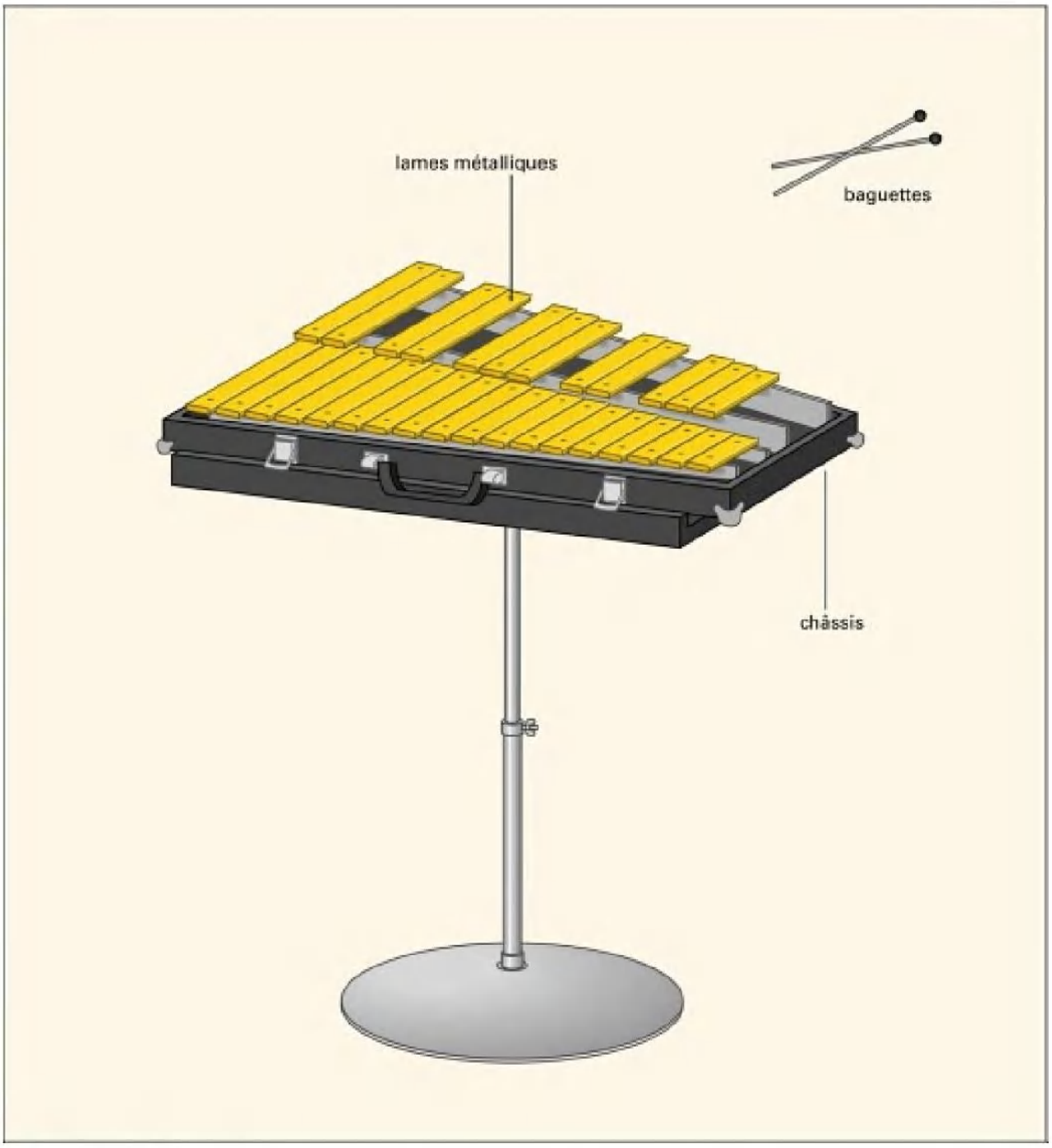
1761) et le City Glee Club de Londres (fondé en 1853, mais succédant au Civil Club, fondé en 1670), étaient encore actifs au début du XXIe siècle.

Parmi les principaux compositeurs anglais de glees, citons Thomas Augustine Arne (1710-1778), Garret Wesley, duc de Mornington (1735-1781), Jonathan Battishill (1738-1801), Samuel Webbe (1740-1816) et son fils aîné Samuel Webbe (1748-1843), John Stafford Smith (1750-1836), Richard Stevens (1757-1837), John Wall Callcott (1766-1821), Reginald Spofforth (1769-1827), William Horsley (1774-1858).

E.U.

GLOCKENSPIEL

Instrument à percussion de la famille des métallophones, le glockenspiel – également appelé jeu de timbres (littéralement, en allemand : « jeu de cloches ») – se compose d'une série de lames métalliques (le plus souvent en acier) de longueurs graduées. Les lames du glockenspiel moderne sont accordées selon la gamme chromatique, à l'instar des touches d'un clavier de piano, et les altérations (correspondant aux touches noires du piano) sont surélevées. La largeur des lames varie entre 2,5 et 4 centimètres. Il existe plusieurs types d'instruments qui se distinguent par leur tessiture, mais un glockenspiel d'orchestre offre désormais une étendue de trois octaves ; il sonne une octave plus haut que les notes réellement écrites.



Glockenspiel.

Les lames sont frappées en leur centre avec des baguettes aux extrémités en corne, en bois, en os ou en cuivre ; la plupart du temps, le percussionniste en utilise quatre, deux par main. Les baguettes se croisent sous la paume de la main, la baguette centrale se plaçant au-dessus de l'autre ; le pouce et l'index servent à ajuster l'angle que forment les baguettes et qui détermine donc l'intervalle joué. Un perfectionnement récent, l'étouffoir à pédale, permet à l'instrumentiste d'assourdir plusieurs notes à la fois ou, au contraire,

Copyrighted material

de soutenir le son plus longtemps. Le son du glockenspiel est argentin, brillant, proche de celui des cloches.

• Histoire

L'ancêtre du glockenspiel à baguettes est le glockenspiel à clavier, dont l'existence est attestée au début du XVIII^e^ siècle : il est mentionné dans l'orchestre de l'oratorio *Saul* de Georg Friedrich Haendel (1739). Son mécanisme est très proche de celui d'un piano, à ceci près que les marteaux ne sont pas recouverts de feutre et que ce sont de petites têtes métalliques qui frappent les lames d'acier. De nombreux compositeurs, de Haendel à Claude Debussy, ont écrit pour cet instrument, qui est aujourd'hui tombé en désuétude : les parties écrites sont désormais presque toutes jouées sur le glockenspiel à baguettes. Cette évolution s'explique par le fait que l'ancien instrument produisait un son assez dur, métallique, et ne permettait pas beaucoup de variations au niveau des dynamiques.

• Styles musicaux

Une des utilisations les plus anciennes et célèbres du glockenspiel est celle qu'en fait Wolfgang Amadeus Mozart dans l'air de Papageno « Das klinget so herrlich » de *La Flûte enchantée* (1791) *:* la partie écrite est polyphonique, sur deux lignes et sur deux clefs, et ressemble en cela à celle d'un piano. L'instrument (*strumento d'acciaio* : « instrument d'acier ») pour lequel Mozart a composé a été perdu, mais Hector Berlioz le mentionne dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843) comme étant « composé sans doute d'un grand nombre de très petites cloches, disposées de manière à être mises en vibration par le mécanisme du clavier ».

Peu prisé par les compositeurs classiques et romantiques, cet instrument réapparaît, sous la forme à baguettes, chez Richard Wagner, Gustav Mahler, Claude Debussy et Maurice Ravel (les deux compositeurs français composent pour lui des parties virtuoses) ; il connaît ensuite un regain d'intérêt auprès de musiciens aussi différents qu'Anton von Webern, Edgar Varèse ou Luciano Berio.

• Œuvres majeures

Parmi les pièces les plus célèbres où le glockenspiel est au premier plan figurent « La Danse des Heures » de *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli (1876), l'air des clochettes de *Lakmé* de Léo Delibes (1883), *Casse-Noisette* de Tchaïkovski (1892). Gustav Mahler a intégré le glockenspiel dans toutes ses symphonies, à l'exception de la première. Richard Strauss lui accorde une place importante dans ses poèmes symphoniques *Don Juan* (1889) et *Also sprach Zarathustra* (1896) ; il en est de même de Giacomo Puccini dans ses opéras *Madama Butterfly* (1904) et *Turandot.* Claude Debussy (*La Mer*, 1908) et Maurice Ravel (*Ma Mère l'Oye*, 1912 ; *Daphnis et Chloé*, 1912) savent délicatement colorer l'orchestre en lui faisant doubler des flûtes ou arpéger de manière très rapide l'harmonie générale. Edgar Varèse écrit une partie importante de glockenspiel dans *Ionisation* (1933) ; il précise que l'instrument doit être à clavier avec résonateurs. Le glockenspiel est présent dans de nombreuses pièces d'orchestre de la seconde moitié du xx^{e} siècle, notamment dans les *Oiseaux exotiques* (1956) et *Des canyons aux étoiles* (1974) d'Olivier Messiaen, *Allelujah II* (1956) de Luciano Berio, *Improvisation I sur Mallarmé, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »* (1958, révisé en 1962) et la version initiale de *Répons* (1981) de Pierre Boulez, *Drumming* de Steve Reich (1971).

• Modes de jeu

Le glockenspiel est un instrument polyphonique sur lequel il est possible d'effectuer toutes sortes de traits : trilles simples et doubles, clusters, trémolos et glissandos. Les percussionnistes ont aujourd'hui atteint un tel niveau de virtuosité qu'ils utilisent parfois jusqu'à six baguettes en même temps.

Juliette GARRIGUES

GLUCKISTES ET PICCINNISTES QUERELLE ENTRE

La querelle des gluckistes et des piccinnistes se déroule pour l'essentiel à Paris de 1776 à 1779, et oppose moins les compositeurs Gluck et Piccinni, entraînés dans cette galère à leur corps défendant et dont les relations personnelles restent cordiales, que leurs partisans respectifs, et ce pour des motifs où la musique n'est pas, et de loin, seule en cause.

Gluck, qui en 1774 a déjà donné à Paris *Iphigénie en Aulide*, sur un livret du bailli Du Roullet, et *Orphée et Eurydice*, y présente le 23 avril 1776 la version française d'*Alceste*. De retour à Vienne, il travaille à *Roland* et à *Armide*, mais apprend que l'administration de l'Opéra a proposé également le premier de ces deux sujets à Piccinni, arrivé à Paris (venant de Naples) le 31 décembre 1776 : d'où une longue lettre à Du Roullet, dans laquelle il déclare renoncer à *Roland* tout en vantant par avance son *Armide*. L'*Armide* de Gluck est représentée dans la capitale française le 23 septembre 1777, le *Roland* de Piccinni le 27 janvier 1778. L'un et l'autre travaillent ensuite à une *Iphigénie en Tauride* : celle de Gluck est donnée à Paris le 18 mai 1779, celle de Piccinni en 1781 seulement, alors que Gluck a pris sa retraite à Vienne. À la base de cette succession d'œuvres, le fait que les trois premiers grands opéras français de Gluck ont partagé Paris en deux clans, les adversaires du « chevalier », avec à leur tête La Harpe, Marmontel et d'Alembert, lui reprochant à la fois son origine étrangère (sans voir qu'il

poursuit, dans une certaine mesure, la tradition de Lully et de Rameau) et de s'être trop écarté de l'idéal italien.

Piccinni, quand on fait appel à lui, se trouve au sommet de sa gloire. Il est non seulement un grand auteur d'opéras bouffes, mais il vient de remporter un triomphe dans le domaine de l'*opera seria* avec *Alessandro nelle Indie* (1774), sur un livret de Métastase jadis mis en musique par Gluck sous le titre de *Poro* (1743) : c'est l'occasion immédiate de sa venue à Paris. Investi des qualités et des défauts de l'honnête homme, il ne se rend pas compte du rôle qu'on veut lui faire jouer ; sa personnalité, de toute façon, est beaucoup moins forte que celle de Gluck, dont il ne saisit pas les intentions dramatiques et musicales profondes.

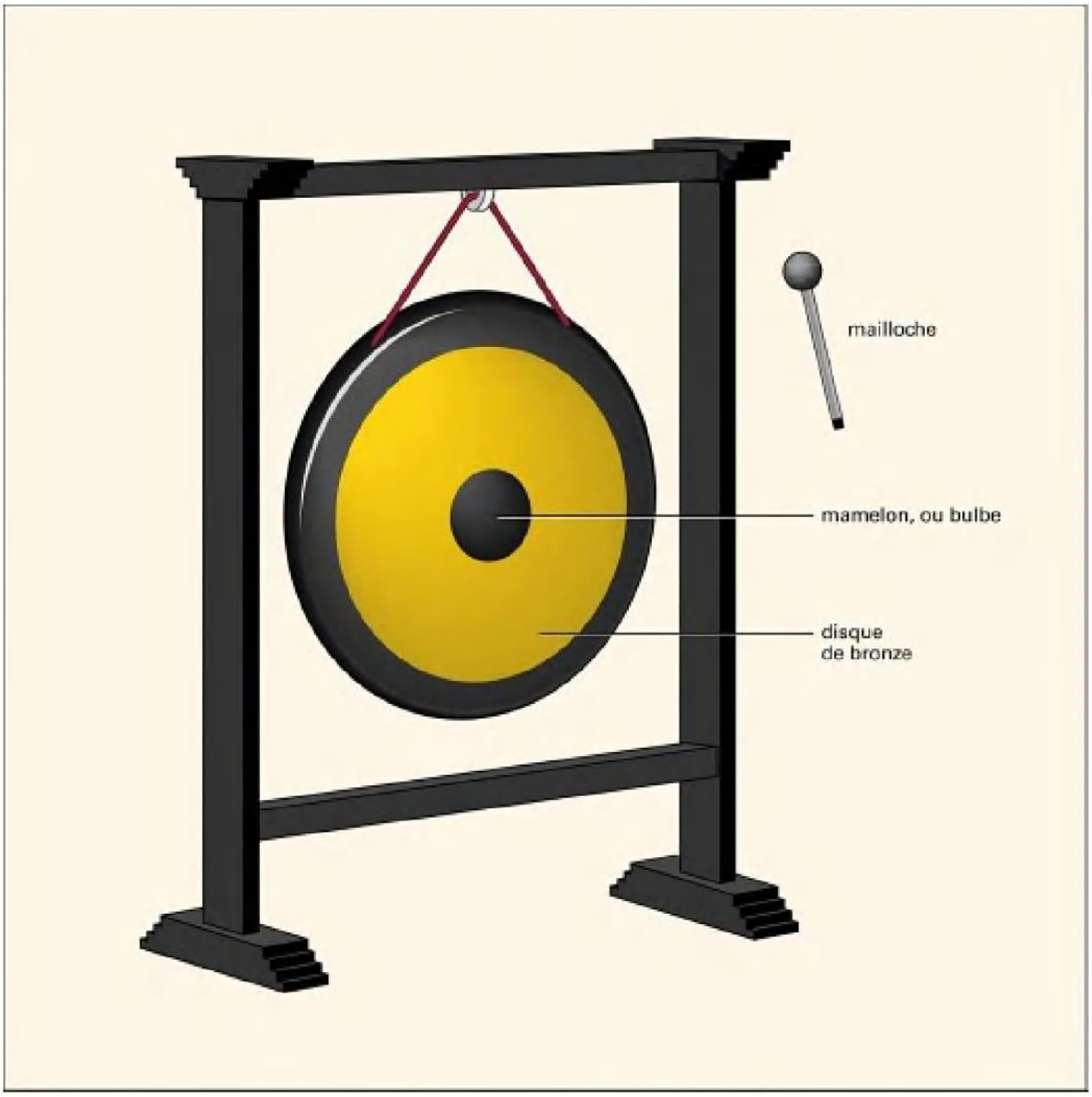
L'entreprise, et c'est l'essentiel, est d'ailleurs faussée au départ. Loin d'opposer à Gluck, en la personne de Piccinni, un représentant typique de l'opéra italien, et donc d'essayer de prouver que l'*opera seria* n'a pas été détrôné par les « réformes » de l'auteur d'*Alceste*, on le fait composer lui aussi (*Roland*) sur un livret français (confectionné non sans maladresse par Marmontel), dans une langue qu'il sait à peine, et sans doute après lui avoir mis entre les mains une partition de Rameau. Le succès d'*Armide* dépasse nettement celui de *Roland*. Avec *Iphigénie en Tauride*, Gluck obtient son plus grand triomphe (suivi il est vrai de l'échec d'*Écho et Narcisse* et de son départ définitif de Paris). Piccinni parvient à s'imposer avec un de ses anciens opéras bouffes, *La Buona Figliuola*, mais non avec sa propre *Iphigénie en Tauride*. Il obtiendra une revanche éphémère avec *Didon* (1783). Ainsi donc, la bataille entre l'opéra « dramatique » et l'opéra « musical » ne fut pas livrée. Mozart devait montrer sur ces entrefaites, sans proclamation ni manifeste, comment la dépasser. Il reste qu'en tant que telle la bataille est

aujourd'hui encore indécise. Il reste aussi que la supériorité de Gluck sur Piccinni ne fait aucun doute.

Marc VIGNAL

GONG

Instrument à percussion, métallophone à son déterminé, le gong fait partie, comme les cymbales, des idiophones à plaques. Il est formé d'un disque de bronze ou de cuivre, au bord recourbé (le disque de la cymbale a le bord « libre ») ; il est parfois renflé au centre (mamelon) ; en frappant à cet endroit, on obtient un son déterminé. Si la surface interne ou externe est martelée irrégulièrement, la plaque perd son homogénéité, ce qui augmente la complexité du son. L'instrument est suspendu par un cordon enfilé sur le bord ; on le frappe par une mailloche, ordinairement douce (feutrée). Le gong produit une note à la sonorité pleine, ample, comparable à celle d'une cloche. Originaire d'Extrême-Orient, c'est surtout à Java et à Bali qu'on rencontre des orchestres entiers de gongs (gamelan), soigneusement accordés ; les plus grands disques peuvent atteindre un mètre de diamètre. Ils sont suspendus à des portiques, ou bien posés horizontalement sur un treillis de cordes ou de rotin. Les plus petits gongs sont tenus en main. Un jeu de 25 gongs, par exemple, peut aller de *ut* 2 à *ut* 4. Suivant la taille, l les gongs sont frappés avec des mailloches de plus en plus lourdes. Le gong fut introduit parcimonieusement dans la musique occidentale à la fin du XVIII^{e} siècle, sous la forme du tam-tam chinois ; ainsi dans les musiques funèbres ou dramatiques de Gossec, de Lesueur, de Spontini, de Meyerbeer, ou bien dans quelques œuvres à caractère exotique où l'action se passe en Asie (*Turandot* de Puccini). Dans la musique contemporaine, en revanche, leur emploi s'est fait plus fréquent et plus systématique.



Gong.

Le tam-tam chinois est analogue au gong javanais, mais il est de moindre épaisseur. Il est plat au centre, courbe au bord. Il est constitué de spirales juxtaposées que l'on forge ensemble. Le tam-tam chinois possède une sonorité intermédiaire entre le gong, plus grave, et la cymbale, plus aiguë ; il est à son indéterminé. Sa vibration d'une très longue durée peut émettre un son d'une puissance considérable. Son emploi en musique contemporaine est comparable à celui des gongs et des cymbales. Le gong ne doit pas être confondu avec le tam-tam de bois — *Holztomtom* pour les Allemands — qui est un tambour de bois africain.

Copyrighted material

Pierre-Paul LACAS

GOPAK

Danse populaire ukrainienne, accompagnée ou non de chant, à deux temps vifs, le gopak (ou hopak) donnait lieu à des effets acrobatiques des solistes d'un groupe (pirouettes, « marteaux », ...). Rythme par mesure : croche pointée, double croche, deux croches. Beaucoup de compositeurs russes ont utilisé cette danse dans leurs œuvres : Tchaïkovski, Moussorgski, Lisenko, Stogarenko, Serov.

Pierre-Paul LACAS

GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

Introduction

Parmi les créations les plus remarquables de la Grèce figure celle du genre théâtral, tragique et comique. Les premiers, les Grecs ont imaginé de produire devant le peuple assemblé, dans un dialogue réglé, des acteurs incarnant des héros des anciens mythes ou de simples hommes de la société contemporaine et de les introduire dans une intrigue suivie et complète, elle-même divisée en actes (épisodes). Entre ceux-ci, un chœur commentait l'action par des chants lyriques. Il intervenait aussi dans les épisodes par la voix de son chef. La tragédie du v^{e} siècle, dont les usages ont été codifiés en règles par Aristote au siècle suivant, sera imitée par les Latins (Sénèque), mais surtout elle fournira un modèle à tout le drame occidental à partir de la Renaissance.

Si la comédie « ancienne », celle du v^{e} siècle av. J.-C., était trop marquée du sceau attique pour s'adapter à d'autres sociétés, la comédie dite nouvelle, vers la fin du siècle suivant, sera notamment illustrée par le nom de Ménandre. À travers Plaute et Térence, on peut y voir la source de Molière et de notre comédie classique.

François JOUAN

La musique de la Grèce antique mérite en tant que telle une réflexion approfondie. Il se peut qu'elle n'ait été, objectivement parlant, que l'une parmi beaucoup d'autres de ces innombrables et très anciennes musiques dites « primitives » qu'étudie aujourd'hui

l'ethnomusicologie, et cette thèse, qu'on eût jadis étiquetée sacrilège, ne manquerait pas d'arguments. La musique grecque n'en tient pas moins, dans l'histoire des idées, une place tout à fait à part, solidaire sans doute du prestige de son contexte social, littéraire ou architectural, due aussi à l'intelligence et à la solidité d'une théorie peut-être établie a posteriori, mais sans autre exemple dans les civilisations qui lui étaient contemporaines. En tant que pratique musicale vivante, on peut considérer que la musique grecque antique disparut sans descendance aux alentours du IIIe ou du IVe siècle après J.-C. Pendant près de 1 500 ans cependant, les musiques bien différentes qui se relayèrent ne cessèrent de se réclamer de son exemple ; on continua dans les écoles, jusqu'au XVIIe siècle au moins, à enseigner une théorie musicale devenue sans objet, mais qui, aujourd'hui encore, nous étonne par sa perspicacité et la finesse de ses analyses. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et parfois au-delà, sa terminologie demeura à la base de la spéculation musicale. Le Moyen Âge lui rattacha son chant grégorien. Quand la Renaissance inséra dans notre ciel culturel la « remise à l'honneur de l'Antiquité dans les lettres et dans les arts », la musique grecque, plus ou moins bien connue, tint son rôle dans l'aventure, et l'idée qu'on s'en faisait influença aussi bien les madrigalistes que les créateurs de l'opéra. Bien des chapitres, et des plus importants, de notre propre histoire musicale demeurent inexplicables si on ne se réfère aux traditions parfois mythiques léguées, en ce domaine comme en d'autres, par la « mère de tous les arts ».

Jacques CHAILLEY

• Le théâtre en Grèce antique

Les origines du théâtre grec sont obscures, et sans doute en grande partie différentes pour les quatre genres dramatiques pratiqués dans

l'Athènes classique lors des fêtes de Dionysos : dithyrambe, tragédie, drame satyrique et comédie. Le plus ancien est le dithyrambe, présent dans le nord-ouest du Péloponnèse dès le début du vi^e^ siècle. C'est un poème en l'honneur d'un dieu ou d'un héros, chanté par un chœur nombreux, qui exécute en même temps une danse animée en tournant autour d'un soliste, alternant avec lui couplets et refrains. Dès cette époque au moins, le dithyrambe est lié au culte de Dionysos. Vers le milieu du siècle, un poète attique, Thespis d'Icaria, aurait ajouté la parole au chant, en chargeant un acteur de réciter un « prologue » et un « récit ». Thespis aurait été le vainqueur du premier concours tragique, établi par Pisistrate en 534. Depuis ce poète presque mythique jusqu'à Eschyle ne subsistent que quelques noms, quelques titres, une poignée de vers.

Le nom de *trag-ôdia*, le « chant du bouc », demeure énigmatique malgré d'innombrables exégèses, mais il renvoie certainement à un rituel campagnard lié à Dionysos. Le nom de la comédie (*com-ôdia*) l'est moins, car on y retrouve le *cômos*, cortège joyeux qui parcourt rues et chemins après boire. Tout un matériel, surtout iconographique, atteste chez les Doriens du Péloponnèse l'existence d'ébauches de spectacles comiques, l'utilisation de masques, des exhibitions de danseurs grotesques au corps « rembourré », des cortèges d'hommes déguisés en animaux. Dès le début du v^e^ siècle, en Sicile, Épicharme écrit de brefs mimes comiques, joués par des acteurs. Mégare, première ville dorienne sur la route de l'Isthme, a peut-être été un point de jonction entre traditions doriennes et attiques, celles-ci représentées encore par un poète d'Icaria, Susarion. Le premier concours comique n'est que de 486. Le noyau primitif de la comédie semble avoir comporté une entrée tumultueuse du chœur comique, un « combat de paroles », la *parabase*, adressée directement au public, et un joyeux cortège de

sortie. Des scènes dialoguées en trimètres auraient ensuite été ajoutées sur le modèle de la tragédie.

Le drame satyrique, qui traitait des sujets mythiques sur le mode plaisant, associait un élément très archaïque emprunté au folklore attique, un chœur de satyres chevalins conduit par Silène, avec la structure, les sujets et les héros de la tragédie.

Le corpus

Sept tragédies d'Eschyle, sept de Sophocle, vingt et une pièces d'Euripide (dont un drame satyrique, *Le Cyclope*, et une tragédie d'authenticité contestée, *Le Rhésos*) : c'est tout ce que le temps a conservé d'une production qui lui est presque dix fois supérieure. Trente-trois tragédies, trois noms pour représenter des dizaines d'auteurs et les quelque quinze cents drames représentés à Athènes au cours du v^e^ siècle ! Et encore nous n'aurions que les vingt-quatre pièces du « choix » opéré au II^e^ siècle de notre ère, si une trouvaille fortuite à l'époque byzantine n'y avait ajouté neuf tragédies d'Euripide. Plus récemment, les papyrus d'Égypte ont rendu des fragments substantiels d'une dizaine de tragédies – surtout d'Euripide – et la moitié d'un drame satyrique de Sophocle, *Les Limiers*.

L'œuvre d'Aristophane a été un peu moins maltraitée par le temps, puisqu'on lit encore onze de ses comédies (sur quarante-quatre), mais on aimerait mieux connaître quelques-uns de ses rivaux dans la faveur des Athéniens, comme Cratinos ou Eupolis. Pour la comédie nouvelle, tout notre acquis vient des papyrus : nous leur devons deux comédies complètes ou presque complètes de Ménandre, le *Dyscolos* et *La Samienne*, et d'importants fragments d'au moins six autres pièces.

Les sujets et l'action

Les sujets tragiques sont empruntés au vaste répertoire mythique popularisé par les épopées anciennes, dont il ne nous reste que *L'Iliade* et *L'Odyssée*. Le cycle légendaire le plus productif était précisément celui de la guerre de Troie, qui a fourni la matière de l'*Ajax* et du *Philoctète* de Sophocle, d'*Iphigénie à Aulis*, d'*Hécube* et des *Troyennes* d'Euripide. Les retours des héros victorieux et leurs malheurs ultérieurs ont inspiré *L'Orestie* d'Eschyle, les deux *Électre* de Sophocle et d'Euripide et, toujours de ce dernier, *Oreste*, *Hélène*, *Andromaque* et *Iphigénie en Tauride*. *L'Odyssée* avait également fourni le sujet du drame satyrique du *Cyclope*. Très riche était aussi le cycle thébain : Thèbes était la patrie de Dionysos (*Les Bacchantes* d'Euripide), d'*Œdipe* (*Œdipe roi* et *Œdipe à Colonne* de Sophocle), le roi maudit dont les fils déclenchèrent par leur discorde le fameux siège de la ville, illustré par *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Antigone* de Sophocle, *Les Phéniciennes* et *Les Suppliantes* d'Euripide. Celui-ci s'intéresse beaucoup aux légendes attiques qui exaltent, à travers Thésée et les autres rois mythiques d'Athènes, les vertus dont se targuaient les Athéniens : *Les Héraclides*, *Ion*, *Hippolyte*. Les légendes locales, souvent associées à la présence ou au passage d'un héros, fournissent aussi beaucoup de sujets : ainsi l'Argolide (*Les Suppliantes* d'Eschyle) ; la Thessalie (*Alceste* d'Euripide) ; Delphes (*Ion*) ; autour d'Héraclès, Trachis (*Les Trachiniennes* de Sophocle) ou Thèbes (*Héraclès* d'Euripide) ; Corinthe, terre d'asile de Jason (*Médée* d'Euripide).

Les mythes, sous leurs formes littéraires ou populaires, comportaient de nombreuses variantes. L'adaptation scénique, qui constitue une véritable recréation des légendes, contraint le poète à faire des choix, parfois complexes, entre ces variantes. Il doit procéder à une concentration de la matière mythique dans le temps

et dans l'espace, opérer un tri parmi les personnages, construire une intrigue assurant une progression dramatique, développer des caractères souvent restés sommaires dans les poèmes anciens, enfin mettre en évidence les leçons universelles qui découlaient de telle aventure particulière. Le succès des drames les plus populaires contribuera ainsi à fixer pour les siècles à venir la figure et la légende de nombreux héros : la postérité verra Prométhée à travers Eschyle, Antigone ou Œdipe à travers Sophocle, Médée ou Phèdre à travers Euripide.

L'action tragique est, à l'origine, très simple, et il y a peu de mouvement : ainsi dans le *Prométhée* ou dans *Les Perses*, d'Eschyle. Elle se compliquera peu à peu chez ses successeurs, parfois au détriment de l'unité dramatique, dans les pièces dites diptyques, qui juxtaposent deux actions plus ou moins bien liées, comme *Ajax*, *Héraclès* ou *Andromaque*. Les situations dramatiques n'étant pas en nombre infini, certains types de scènes se répètent avec quelques variantes d'une pièce à l'autre : supplications, fuite à l'autel d'un personnage menacé, arrivée inopinée d'un sauveur, « reconnaissances », récits de messagers, scènes d'*agôn* (conflit de paroles organisé suivant des schémas qui évoquent les débats judiciaires), intervention in fine d'un deus ex machina, surtout chez Euripide. En regard, on notera le talent avec lequel un Aristophane reproduit pour s'en moquer les artifices dramatiques dont usent les poètes tragiques, et surtout Euripide. Cet usage de la parodie est un des aspects les plus subtils de sa verve comique.

Les personnages

La tradition avait fixé dans ses grandes lignes les traits du caractère des principaux héros. Cela n'a pas empêché chacun des tragiques d'imprimer à ses personnages sa marque propre. Eschyle aime les

héros majestueux, qui restent grands jusque dans le malheur et dans le crime : qu'on pense à Prométhée, à Étéocle, à Agamemnon ou à Clytemnestre. Le héros sophocléen tranche sur les autres hommes par la force de son tempérament et de sa volonté tendue vers son but, dans sa conviction d'avoir raison contre les autres, et au besoin contre les dieux. Il n'en va pas de même chez Euripide, dont les personnages, qui se rapprochent par le caractère de l'humanité moyenne, offrent aux spectateurs des traits plus familiers. Il en résulte une certaine dégradation des héros épiques comme Ulysse, Ménélas, Agamemnon, Hélène. Mais il a aussi créé de puissantes ou délicates figures de femmes, de Médée à Phèdre, d'Alceste à Iphigénie.

Les tragiques ont aussi doté nombre de héros de second rang de véritables caractères : ainsi pour Tecmesse, la captive d'Ajax, Ismène, la sœur d'Antigone, Hippolyte ou Admète. Autour des héros, ils ont répandu des personnages populaires, toujours anonymes : pédagogues, servantes, messagers, hérauts, qui associent à leur fonction dramatique une qualité humaine parfois savoureuse : citons la nourrice d'Oreste des *Choéphores*, le garde d'*Antigone* ou l'esclave phrygien d'*Oreste*.

Le héros comique sort aussi du peuple, mais il compense la modestie de sa condition par une vitalité indomptable. Tantôt roi des bouffons, tantôt porte-parole du poète, il bataille avec les mauvais citoyens, les va-t-en-guerre, les juges corrompus, les démagogues, les sophistes athées, dont il triomphe symboliquement sur la scène.

Théâtre et religiou

Le théâtre grec est resté profondément marqué par ses origines religieuses. La représentation est intégrée au culte de Dionysos, le théâtre est une dépendance de son temple et son prêtre préside au spectacle. Les actes du culte y sont souvent mis en scène : offrandes, sacrifices, consultations d'oracles. Les problèmes liés aux pratiques funéraires – sépulture, culte du tombeau – sont au centre de plusieurs drames (*Les Choéphores*, *Antigone*, *Les Suppliantes* d'Euripide). Par ailleurs, les mythes eux-mêmes impliquent toujours les rapports entre hommes et dieux. Le sacré est donc au cœur du drame, même si chacun des trois grands poètes en a une conception propre. Dans l'univers d'Eschyle cohabitent encore les terrifiantes divinités primordiales, Titans, Érinyes, Malédictions, et les dieux plus jeunes, les Olympiens, qui établissent difficilement leur primauté (le Zeus du *Prométhée*, l'Apollon et l'Athéna des *Euménides*). L'homme est menacé de toute part : il subit les effets de ses fautes personnelles, de la malédiction éventuelle de la race, parfois d'un simple caprice divin (Io, Cassandre). Zeus peut pourtant, par la souffrance, les mener à la sagesse et à une certaine sérénité.

La piété de Sophocle, longtemps célébrée, comporte certaines zones d'ombre. Expert en matière de cultes, le poète reconnaît par ailleurs l'harmonie d'un monde soumis à l'ordre divin, à la justice de Zeus et de son fils Apollon. En revanche, il propose à son public des énigmes religieuses dont il ne donne pas la clé. Des contempteurs des lois divines, comme le Créon d'*Antigone*, sont justement punis. Mais Œdipe ou Ajax méritent-ils vraiment leur terrible châtiment ? Est-il normal que la punition de Créon entraîne la mort de sa femme et de son fils ? Pourquoi Philoctète se trouve-t-il en définitive humilié et contraint de rejoindre ses persécuteurs devant Troie ? Ce sont, il est vrai, les données du mythe, mais on

peut penser que Sophocle se range plutôt du côté des victimes humaines que des « justiciers » divins.

Le cas d'Euripide est plus troublant encore. Même si son théâtre traduit une certaine « laïcisation » du drame, on ne croit plus guère à un Euripide athée, utilisant la tragédie comme une arme contre la religion. Il est aussi, à sa manière, un esprit religieux. Mais les exigences de sa pensée ne se satisfont pas de l'image des dieux que lui présente le mythe, en sorte qu'on est tenté de lui attribuer la révolte de nombre de ses héros contre l'injustice divine. On trouve pourtant chez lui des dieux qui protègent et aiment les hommes. L'abandon des bacchantes à Dionysos engendre à la fois l'extase et le crime : signe d'une ambivalence dont le poète semble chercher en tous sens des explications qui le fuient.

La comédie ne fait pas moins de place aux dieux, même s'il lui arrive de leur témoigner une familiarité goguenarde. Comme les tragiques, Aristophane aime représenter le rituel : dévotions domestiques, cérémonies civiques, fêtes de femmes, rites d'initiation. Et il ne plaisante pas avec les contempteurs des dieux de la cité – un Socrate ou un Euripide – contre lesquels il défend avec vigueur, devant son public, la « religion des ancêtres ».

L'actualité au théâtre

À travers l'écran des mythes, la tragédie reflète aussi la vie et les problèmes contemporains. Par exemple, le thème des *Euménides* est l'occasion, pour le poète, de défendre les droits mis alors en cause du tribunal de l'Aréopage et de prôner une alliance avec Argos. À côté des *Perses*, les évocations guerrières de l'*Agamemnon* et des *Sept* étaient de nature à faire vibrer les anciens combattants des guerres médiques – comme l'était le poète lui-même –, nombreux

dans l'auditoire. Chez Sophocle, les allusions sont plus voilées, mais son expérience personnelle de stratège, ses liens avec Périclès ou Hérodote, son attention à l'actualité transparaissent fréquemment dans ses drames. C'est Euripide qui associe le plus étroitement le mythe et l'actualité, sans souci des anachronismes. Ainsi, il exalte les mérites de sa patrie dans les « pièces patriotiques » des premières années de la guerre du Péloponnèse. Par la suite, il traite de plus en plus la guerre de Troie comme le prototype mythique du conflit entre Sparte et Athènes : il en scrute les causes, décrit les « malheurs de la guerre » chez les vainqueurs comme chez les vaincus et pousse ainsi les Grecs à mettre fin à un conflit fratricide. Ces va-et-vient constants du passé au présent donnent à sa tragédie une couleur « moderne » qui a dérouté une partie des contemporains mais lui a assuré dans les siècles suivants une popularité incontestée.

La comédie, elle, n'a pas besoin du truchement du mythe pour traiter de l'actualité. Toutefois, outre l'attaque directe des personnes, Aristophane utilise le plus souvent un postulat bouffon qui nimbe de fantaisie la critique politique et sociale. Celle-ci entre pour lui dans la fonction même du poète comique.

Tel est ce monde du théâtre grec – athénien avant tout –, si riche et si varié. Sa période de floraison fut brève – moins d'un siècle –, mais son influence a traversé les siècles.

François JOUAN

• La musique grecque antique

Le temps des dieux

Comme celle de tous les peuples anciens ou primitifs, l'histoire de la musique grecque commence par des légendes. Son origine met en scène dieux et déesses, en une longue série d'histoires souvent aussi variées qu'inconciliables entre elles. On y trouve Hermès et Apollon, Dionysos et Héraclès. Des héros mythiques, comme Orphée le chanteur thrace ou Amphion le bâtisseur de Thèbes qui faisait mouvoir les pierres au son de sa lyre, ont peut-être été des personnages réels avant que l'imagination ne les idéalise.

L'étude comparée de ces légendes laisse assez bien deviner le conflit de deux couches de civilisations, s'exprimant chacune par une musique propre et des instruments caractéristiques. L'une, sédentaire et agricole, engendre des mythes chthoniens célébrant en symboles le retour des saisons et la croissance des récoltes, principalement la vigne. Elle s'exprime par des percussions et des instruments à vent, dont l'*aulos* deviendra le chef incontesté. Autour de Déméter et Perséphone s'édifient les mystères (ceux d'Éleusis sont les plus célèbres, mais non les seuls) et se montent de véritables drames liturgiques à valeur d'initiation, où la musique tient un rôle fondamental. Autour de Dionysos s'organisent des processions carnavalesques où l'on chante, boit et danse, et d'où bientôt sortiront le dithyrambe, puis le drame satyrique, enfin la comédie et la tragédie classiques, même si, de temps à autre, cette origine se voit sporadiquement discutée.

Sur ces peuples sédentaires déferle, périodiquement, la masse tantôt pacifique et tantôt belliqueuse d'une autre civilisation, pastorale et nomade, qui possède elle aussi ses dieux, ses mythes et ses coutumes. Ses instruments préférés ne sont plus l'aulos à anche végétale, mais la lyre ou la cithare aux cordes de boyau animal. À Hermès et à Pluton, ils opposent Apollon, et le combat cruel de ce dernier avec le satyre Marsyas, joueur d'aulos, symbolise la lutte

des deux conceptions ; leur réconciliation finale marquera l'avènement d'une autre période, coïncidant à peu près avec l'entrée dans l'histoire.

L'archéologie a permis de constater, notamment dans les fouilles crétoises, la présence entre 4 000 et 2 000 avant J.-C. d'instruments de musique tels que l'aulos double ou la harpe triangulaire, cette dernière détrônée ultérieurement par la lyre et la cithare.

La lyre n'est attestée que plus tard, vers 1 400 avant J.-C., mais elle a déjà sept cordes à ce moment, et cela suffirait pour infirmer les légendes sur l'accroissement du nombre de ses cordes à l'aube de l'époque historique, accroissement qui aurait atteint sept cordes, avec Terpandre, vers le VIIIe siècle avant J.-C. On a même trouvé des cithares de très grandes dimensions, dont l'une plus haute qu'un homme, posée à terre et jouée par deux exécutants simultanés, dessinée en relief sur un vase hittite daté du IIe millénaire. Ce vase provenant d'Inandik est exposé au musée d'Ankara.

La guerre de Troie (XIIe s. av. J.-C.) et les légendes homériques qui la suivirent à deux ou trois siècles de distance nous mènent au seuil de l'époque historique. La musique figure alors dans tous les témoignages comme partie intégrante et essentielle de la vie religieuse ou sociale. Il faut attendre le VIIIe ou le VIIe siècle avant J.-C. pour qu'apparaissent dans l'histoire des noms d'artistes : Terpandre, Archiloque, Tyrtée ou Olympos. Une nouvelle période s'ouvre avec l'arrivée de Pythagore au VIe siècle. C'est alors que la musique revêt l'aspect réfléchi et spéculatif qui la met tout à fait à part dans la masse des vieilles civilisations.

Le temps des philosophes

Pythagore (vi^e^ s. av. J.-C.), « le sage de Samos », est une figure multiforme et, bien qu'il n'ait laissé aucun écrit, son influence a été énorme. Chef religieux (il avait été initié aux mystères égyptiens), philosophe, mathématicien, il introduisit dans la pensée la mystique du nombre et, par une série d'expériences célèbres, sut y rattacher la musique dont il découvrit la loi physique fondamentale, à savoir la relation existant entre les consonances et les rapports de fréquences (exprimés par lui, inversés, en longueurs de cordes vibrantes). Toute une philosophie à base numérique ne tarda pas à se greffer sur ces découvertes de physique. L'« harmonie », c'est-à-dire la structure engendrée par les rapports entre les sons, devint pour les « harmoniciens », ou mesureurs d'intervalles, l'image même de l'univers et, en étudiant les graduations des cordes sonores, ils étaient persuadés partir à la découverte des lois secrètes régissant le mouvement des mondes et les révolutions des planètes. Le *Timée* de Platon fut, au iv^e^ siècle avant J.-C., l'expression la plus célèbre de cette croyance. Celle-ci se maintint très longtemps, au point que la « musique des sphères » était encore pour Boèce, au vi^e^ siècle après J.-C., l'une des trois divisions fondamentales de l'étude de la musique. À cette mystique du nombre se rattachait aussi une « éthique ». La musique ayant une valeur éducatrice fondamentale, les lois qui la régissent étaient parmi les plus importantes pour la cité ; Platon est, sur ce point comme sur d'autres, un fidèle disciple de Pythagore. Il était lui-même musicien ; et si son maître Socrate avouait son inexpérience musicale, il s'était donné un conseiller en la matière, Damon l'Athénien, pour s'épargner la honte de laisser la musique hors de son enseignement.

Modes, genres et instruments

Le v^e^ siècle, celui de Périclès, est pour la musique grecque aussi brillant que pour les autres arts. Du moins, les témoignages

contemporains l'affirment-ils ; car de cet art fugitif il ne reste rien. Contrairement à ce qu'on a cru longtemps, il n'y avait encore à l'époque classique ni théorie ni notation, ou du moins, si une notation existait, comme on commence à le pressentir, il ne pouvait s'agir de celle que décrivent les traités qui nous sont parvenus, la seule que nous puissions aujourd'hui déchiffrer avec sécurité. Les célèbres prescriptions de Platon relatives à l'« éthos des modes » ne pouvaient pas s'appliquer à une conception de ceux-ci qui n'existait pas encore (à supposer qu'elle eût jamais existé). Elles se référaient par contre à une tradition archaïque disparue à l'époque suivante, et dont on ignorerait tout si, par bonheur, un musicographe hellénistique, Aristide Quintilien, n'y avait fait beaucoup plus tard une allusion précise en la qualifiant de « très, très ancienne ». Grâce à lui, on sait que ces fameux « modes » éthiques dont Platon faisait le fondement de sa cité – dorien, phrygien, etc. – n'avaient rien de commun avec ce qu'on appelle modes dans nos conservatoires (dorien = mode de *mi*, etc.). Les modes platoniciens dont Aristide Quintilien transmet les échelles, toutes irrégulières, devaient être, comme les *rāgas* hindous ou les *maqam* arabes, de véritables schémas mélodiques, thématiques et formulaires, de caractère assez fortement oriental, et assortis de particularités précises d'exécution (le « lydien », par exemple, était un chant suraigu, d'où son aptitude aux lamentations funèbres). Le mot « mode » lui-même est une invention moderne, les Grecs l'ignoraient. Ils appelaient leurs modes simplement « *la* doristi » ou « *la* phrygisti », sans autre substantif ; s'ils parlent d'« harmonies », de « tropes » ou d'« aspects d'octave » – termes qu'un manuel célèbre a donnés comme la « traduction » du mot mode – ce sont là vocables techniques précis recouvrant des réalités de détail, dont aucune n'est l'équivalent de notre mode ; ils sont au surplus empruntés pour la plupart à une théorie très postérieure. On voit combien est

nécessaire une révision fondamentale des notions encore aujourd'hui courantes sur l'un des points où l'on cite le plus volontiers l'exemple de la musique grecque ancienne.

Celle-ci, à l'époque classique, avait déjà changé de caractère. Dès le VIII^e^ siècle avant J.-C., elle s'orienta vers un art individuel d'où émergent deux notions nouvelles : le virtuose et le compositeur. Le second, du reste, sera souvent confondu avec le premier, car la musique est encore à ce moment un art non écrit, à transmission orale ; le talent d'un interprète ne consiste pas, comme de nos jours, à bien reproduire ce que d'autres ont pensé, mais à s'exprimer directement sur schémas, avec une part très large d'improvisation. C'est pourquoi se développe l'art du soliste, avec une préférence marquée pour la *citharodie*, où le chanteur, s'accompagnant sur la cithare à cordes, reste entièrement maître de son inspiration. À ses côtés, l'*aulodie*, ou chant accompagné de l'aulos à vent, souffre de la sujétion qu'impose la dualité des artistes. Le répertoire lyrique s'amplifie, et les concours musicaux, basés souvent sur des pièces à structure définie, nommées pour cette raison des *nomes* (de *nomos*, règle), tiennent dans la vie sociale de la cité une place qui ne cesse de croître. Bien des poètes aujourd'hui classés comme tels (Pindare ou Sappho par exemple) ont été aussi, principalement peut-être, des musiciens. Parallèlement à l'extension de l'art vocal (qu'il faut, d'après l'iconographie, se représenter comme de caractère oriental, voix gutturale, tête en arrière et cou tendu) progresse l'art instrumental pur. Abandonnant tous autres instruments à des usages locaux, flûtes à bouche aux bergers, trompettes aux militaires, il ne laisse en présence, ou à peu près, que les représentants principaux des deux grandes familles de jadis, qui ont même plus ou moins oublié leurs références divines : l'aulos de Dionysos et la lyre d'Apollon.

L'*aulos* doit être désigné en français par son nom grec non traduit, car aucun instrument moderne ne lui correspond avec exactitude. Il faut surtout se garder de l'habitude des hellénistes non musiciens qui s'obstinent à l'appeler « flûte ». C'est un instrument à anche, de sonorité criarde et, si on en croit Aristoxène, de justesse approximative. Il en existe plusieurs variétés, mais la plus courante est l'aulos double, formé de deux tuyaux indépendants dont les trous sont réglés chacun par une main, ce qui suppose une certaine hétérophonie dont des instruments analogues encore vivants en Afrique ou en Europe centrale peuvent nous donner une idée. Très souvent, et surtout dans les danses, son emploi s'accompagnait de percussions variées, à base de tambourins et de crotales, sorte de longues castagnettes à manche.

Le nom de la *lyre* est presque devenu un terme générique, car son extension poétique déborde de beaucoup l'usage restreint que connut ce petit instrument au son maigrelet, fait d'une écaille de tortue recouverte d'une peau avec des cordes de boyaux tendues sur un joug monté lui-même sur cornes de chèvre. Très tôt, on lui préféra la *cithare* à caisse de bois résonnante, supportant un lourd bâti de bois plein, ou sa variante, l'élégante *phorminx* aux bras pris dans la caisse, ou encore, pour les banquets, le *barbiton* aux longs bras minces. On jouait avec un *plectre* de grande dimension, tenu à pleines mains, et dont l'aspect était à peu près celui d'un combiné de téléphone. Très probablement la main gauche, doigts tendus derrière les cordes, bloquait celles que le plectre ne devait pas faire résonner – et ne les pinçait pas, comme on le croit habituellement. Cette technique est encore en usage, par exemple, en Éthiopie.

Le lyrisme choral, très répandu, devait, joint à l'aulodie et aux danses, trouver dans la tragédie son expression la plus élevée. Car le théâtre grec, tragique ou comique, est pour une large part un genre

musical. Mieux encore, ce sont les éléments musicaux, chœurs, soli, danses, déclamations sur fond musical, etc., qui en rythment les structures, déterminant la succession des « épisodes » comme le rideau de nos théâtres classiques en règle les « actes ». Une tragédie d'Eschyle, à l'analyse métrique (puisque, hélas ! toute autre est impossible), apparaît comme un chef-d'œuvre d'architecture musicale.

Le temps des techniciens

Vers le IVe siècle avant J.-C., une nouvelle période se dessine. Comme trois siècles plus tôt avec Pythagore, un nom prestigieux, celui d'Aristoxène de Tarente, marque le passage. Polémiste fougueux autant que technicien expérimenté, il apporte en la matière une vertu fort négligée, le bon sens. C'est en son nom qu'il s'élève contre les rêveries des philosophes qui fendent un cheveu en quatre sans voir que c'est un cheveu, qu'il pourfend les harmoniciens de descendance pythagoricienne occupés à compter des intervalles sans les écouter, qu'il dénonce les sottises de la spéculation à vide et proclame le droit du musicien à se prévaloir de son oreille plutôt que de ratiociner sur des chiffres. Avec Aristoxène naît la théorie musicale proprement dite. Près de deux cents ans plus tard, son exemple est suivi par une pléiade de musicographes (dont plusieurs, tel Nicomaque, seront de purs pythagoriciens) et ceux-ci se succèdent jusqu'à la disparition de la musique grecque ; le dernier d'entre eux, qui écrit en latin, Boèce (480-524), fait en quelque sorte le relais avec le Moyen Âge.

Grâce à Aristoxène et aux musicographes alexandrins, on connaît avec une précision remarquable la structure solfégique de la musique grecque, mais, soulignons-le, d'une musique grecque tardive et sans doute très évoluée, à partir de laquelle il serait

dangereux de juger rétrospectivement de la musique du siècle de Périclès et, a fortiori, de celle du siècle d'Homère. Il en est de même de la notation : celle que nous connaissons ne put prendre forme que vers le IIIe siècle avant J.-C. et était donc inconnue des grands classiques. Parfaitement traduisible de nos jours, elle est un témoignage précieux grâce auquel on possède la « partition » d'une dizaine de morceaux, parmi lesquels un fragment d'Euripide copié au Ier ou au IIe siècle après J.-C. et qui est peut-être (jadis, on disait « sûrement »), malgré les six cents ans qui séparent la copie de l'original, une transmission fidèle de ce dernier.

Ainsi, seule de toutes les musiques de l'Antiquité, la musique grecque n'est pas un simple souvenir poétique. On est loin, certes, d'en savoir tout ; mais elle a pour nous un visage assez précis pour que, à son prestige un peu mythique, se joigne une connaissance suffisante pour l'aimer et pour en déplorer la perte.

Jacques CHAILLEY

Bibliographie

Théâtre

ARISTOTE, *Poétique*, trad. et notes R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, 1980

P. ARNOTT, *Greek Scenic Conventions, in the Vth Century B.C.*, Oxford, 1962

H. C. BALDRY, *Le Théâtre tragique des Grecs*, Paris, 1975

A. BERNAND, *La Carte du tragique : la géographie dans la tragédie grecque*, Paris, 1985

M. BIEBER, *The History of Greek and Roman Theatre*, 2e éd., Princeton, 1961

J. DUCHEMIN, *L'Agôn dans la tragédie grecque*, 2e éd., Paris, 1968

W. JENS dir., *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich, 1971

A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3e éd., Göttingen,

1972
C. Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, 1991
A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2e éd., Oxford, 1972
J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, 1970
S. Saïd, *La Faute tragique*, Paris, 1978
L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926
A. Seeck dir., *Das griechische Drama*, Darmstadt, 1979
O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, 2e éd., Londres, 1985
J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, nouv. éd. 1986
B. Vickers, *Toward Greek Tragedy*, Londres, 1973.

Musique

J. Chailley, « Le Mythe des modes grecs », in *Acta musicologica*, n° 4, 1956 ; « Nouvelles Remarques sur les deux notations musicales grecques », in *Recherches de papyrologie*, t. V, Paris, 1967 ; « Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique », in J. Porte dir., *Encyclopédie des musiques sacrées*, t. I, Desclée de Brouwer, Paris, 1968 ; *La Musique grecque antique*, Les Belles Lettres, Paris, 1979
M. Emmanuel, *La Danse grecque antique. Traité de la musique grecque antique. Le Rythme d'Euripide à Debussy*, repr. fac-sim., Slatkine, Genève, 1984
O. J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhague, 1939
H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin, 1961
D. Jourdan-Hemmerdinger, « Un nouveau papyrus musical d'Euripide », in *C. R. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, pp. 292-302, maijuin 1973
L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, Paris, 1904, rééd. Minkoff, Genève, 1986
G. Lambin, *La Chanson grecque dans l'Antiquité*, C.N.R.S., Paris, 1992
J. Lohmann, *Mousiké et logos. Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1989
D. Paquette, *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'organologie*, De Boccard, Paris, 1984
E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nuremberg, 1970
T. Reinach, *La Musique grecque*, Payot, Paris, 1926, rééd. éd.

d'Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1975
R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge (Mass.), 1936, rééd. Amsterdam, 1968.

GRELOTS

Petites clochettes attachées par grappes à une lanière de cuir et dont le métal est très mince ; des billes remplacent parfois les battants. Mozart en fait sonner dans les *Danses allemandes*.

Pierre-Paul LACAS

GRINDCORE, DEATH METAL ET GOTHIQUE

Dans l'Angleterre des années 1980, certains musiciens issus du heavy metal éprouvent la nécessité de s'éloigner des clichés sonores – et vestimentaires – d'une musique qu'ils trouvent trop soumise aux lois du marché. L'album *Scum* (1987) du groupe britannique Napalm Death ainsi que le travail de Crusher, en France, dessinent les contours du grindcore, qui se traduit par un rejet total de toute approche mélodique et par une voix « grognée ». Les morceaux ne dépassent pas 30 secondes. Ce style, qui influence le death metal, va finir par se confondre avec lui tant ses règles jusqu'au-boutistes sont difficiles à conserver à la longue.

Le death metal est une continuation du hardcore, avec de nombreuses références morbides à la « culture » gore des films d'horreur de série B et des voix souvent « éructées » (groupes Death, au style très technique, Cannibal Corpse et Cryptopsy). Les textes sont peu compréhensibles ; le traitement du matériau sonore est hystérique. Carcass, en Grande-Bretagne, Brutal Truth, aux États-Unis, Agathocles, en Belgique, jouent des morceaux courts qui empruntent au punk avec une technique instrumentale volontairement limitée.

Le noisecore (TLLN, Chainsaw) va encore plus loin en évitant tout élément « musical » (hauteur, pulsation...).

De son côté, Godflesh invente le metal industriel, qui utilise des machines jouant des rythmiques répétitives où le beat* est

omniprésent. Ce style opère un rapprochement entre le metal et la techno. Cette voie est suivie par des groupes comme White Zombie, Rob Zombie, Static-X, KMFDM ou Fear Factory.

Prong opère un rapprochement entre la tendance industrielle et un metal plus mélodique.

Le courant gothique puise son inspiration dans la branche de la new wave la plus noire (Joy Division, Virgin Prunes, Bauhaus). La musique, aux tempos traînants et aux sons de guitares noyés dans l'écho, porte des voix monocordes. Les thèmes des chansons – suicide, psychose ou enfermement mental – sont récurrents.

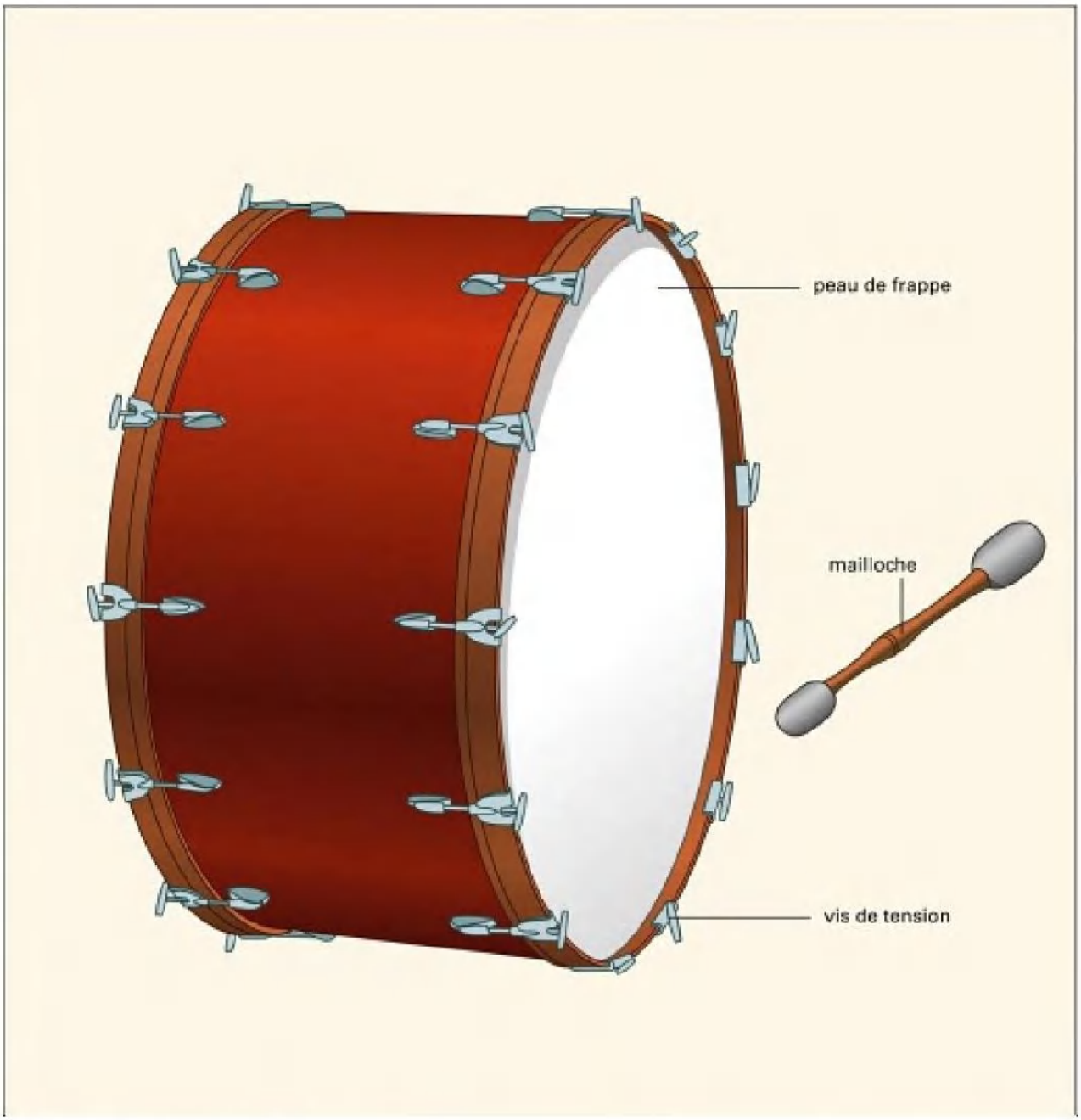
Alors que son imagerie androgyne, inspirée de celle des « curistes » – les fans du groupe The Cure – s'est construite à Londres dans les soirées du club The Batcave, le gothique finit par ressembler musicalement au death metal (Sisters of Mercy). Certaines productions subissent en effet les influences d'Ozzy Osbourne, du groupe Black Sabbath.

Le black metal est un genre qui apparaît au début des années 1980 avec Venom. Il se caractérise par des textes faisant référence directe au satanisme.

Eugène LLEDO

GROSSE CAISSE

Le plus gros des instruments à percussion du genre tambour à deux membranes et à son indéterminé ; il est aussi appelé tonnant. On le pose sur un chevalet à l'orchestre symphonique ou à l'orchestre de jazz ; dans les harmonies, il est suspendu à l'instrumentiste, qui peut ainsi en jouer en marchant (marches militaires). On frappe la grosse caisse avec une ou deux mailloches (à 1 ou 2 têtes) garnies d'un tampon de liège ou de feutre. Dans l'orchestre de danse, on la joue par l'intermédiaire d'une pédale, souvent associée à une cymbale simple qui résonne en même temps que la grosse caisse. Son utilisation est évidemment d'ordre rythmique.



Grosse caisse.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

GRUNGE

Le grunge, sorte de rock déglingué joué par des musiciens dépenaillés, exprime dans ses textes le malaise d'une partie de la jeunesse américaine. Nirvana est le groupe créateur du genre.

En 1991, le succès planétaire de *Smells Like Teen Spirit* de l'album *Nevermind* du groupe Nirvana donne un coup de projecteur sur la scène rock de Seattle et son label indépendant Sub Pop. Le festival indépendant de Lolapalooza (État de New York) se fait largement l'écho de ce nouveau courant, le grunge, mot intraduisible évoquant la crasse et le négligé, dont le groupe de rock garage Mudhoney est un des précurseurs.

Parmi les groupes qui se rattachent au grunge, The Melvins, originaire, comme Kurt Cobain, chanteur et guitariste de Nirvana, de la ville d'Aberdeen (État de Washington), joue une musique fondée sur des riffs* lents, alors que Fugazi lorgne vers le hardcore. Soundgarden et Pearl Jam, qui ont su profiter de la vague grunge sans vraiment en faire partie, tentent quant à eux d'apporter une certaine sophistication incarnée par un son qui rappelle celui de Led Zeppelin.

L'esthétique du grunge emprunte certaines attitudes au punk, mais possède aussi des affinités avec le heavy metal (Black Sabbath) et certaines formes actuelles de rock (Sonic Youth a fait la promotion du grunge), par quelques caractéristiques de sa grammaire musicale : accords des guitares en open* tuning ou non conventionnels, saturation des guitares, travail sur les nuances,

chant hurlé ou susurré. L'instrumentation est classique du rock (basse, batterie, deux guitares et chant) ; les textes expriment un malaise existentiel, reflet de l'éclatement de la cellule familiale et de la difficulté des adolescents américains à envisager leur futur.

En tant qu'adeptes du son brut (*In Utero*, de Nirvana, 1993, a été enregistré en six jours !), les musiciens grunge ont sans conteste été influencés par Neil Young, qui avait déjà fasciné Johnny Rotten, le chanteur des Sex Pistols. Neil Young, ancienne figure du folk rock, auteur notamment de la musique du film *Dead Man*, de Jim Jarmusch (1995), a ainsi enregistré un album avec Pearl Jam.

En marge du mouvement grunge, on peut citer The Breeders, un groupe en majorité féminin, aux paroles provocatrices, Henry Rollins, un activiste du rock hardcore, Alice in Chains, souvent étiqueté grunge mais plutôt heavy metal.

Le phénomène grunge a largement dépassé le champ musical en devenant une sorte de look néo-hippie : l'attitude vestimentaire – vêtements d'occasion usés et déchirés – et les coupes de cheveux déstructurées seront récupérées par des magazines féminins et certains créateurs de mode !

Eugène LLEDO

GUIMBARDE

Nom féminin qui désigne un petit instrument de musique dans lequel le son est produit par la vibration d'une languette flexible dont l'extrémité libre est placée devant la bouche du joueur et l'autre fixée dans un cadre. En modifiant la forme et le volume du résonateur naturel que constitue sa cavité buccale, le musicien peut faire ressortir tel ou tel harmonique du son fondamental émis par l'instrument pour construire des mélodies.

À travers les nombreuses régions où il existe, cet instrument se présente sous une grande diversité de matériaux, de formes et de factures d'où découlent des modes de mise en vibration différents, à partir desquels ont pu être dégagés deux types organologiques principaux. Dans le premier, languette et cadre sont découpés dans une plaquette de bambou, d'os ou de laiton. La languette, plus courte que le cadre qui l'enserre, est ébranlée soit directement en en frappant la partie médiane, soit indirectement en tirant sur une cordelette attachée à l'extrémité opposée du cadre. L'autre type concerne les instruments en fer dans lesquels la languette constitue un élément distinct, fixé d'un côté dans la partie la plus large du cadre et dont le bout libre qui en dépasse est pincé par le doigt du joueur.

Les exemples du premier type, de loin les plus anciens et les plus nombreux, appartiennent aux domaines asiatique et océanien où l'on peut situer le ou les foyers d'origine de l'instrument. C'est en Mélanésie que se rencontrent les plus longues guimbardes en bambou (en Nouvelle-Guinée certaines mesurent jusqu'à quarante

centimètres) ; la plus grande diversité de facture et de jeu règne aux Philippines et en Indonésie ; dans la péninsule indochinoise, les montagnards découpent leurs délicats instruments, d'une dizaine de centimètres de longueur, dans de fines plaquettes de laiton, tandis que quelques populations sibériennes font les leurs dans de l'ivoire de morse. Dans plusieurs régions d'Asie les deux types coexistent ; c'est le cas notamment des plateaux du Vietnam central, des zones tibéto-népalaises et, plus sporadiquement, de l'Inde où se situe la limite occidentale de la diffusion des instruments en bambou.

L'Europe ne connaît que Ia guimbarde en fer à languette pincée. Son usage est constant, bien qu'inégalement réparti, du centre à l'ouest et de Ia Scandinavie à Ia Calabre. Les plus anciens spécimens mis au jour en Europe se rapportent généralement à la période du haut Moyen Âge et, plus rarement, à l'époque gallo-romaine, comme en témoignent quelques guimbardes récemment découvertes dans l'Ouest de la France. Depuis lors, ce petit instrument de musique, d'origine et d'usage populaires, a connu des fortunes diverses. S'il est tombé en désuétude dans de nombreuses régions, en revanche il a bénéficié, depuis une vingtaine d'années, du renouveau d'intérêt pour Ia musique et Ies instruments de tradition populaire. Les deux principaux centres de fabrication artisanale des guimbardes métalliques existant depuis près de trois siècles se trouvent en Angleterre et en Autriche. S'y approvisionnaient non seulement le marché européen mais aussi celui de l'exportation. C'est ainsi que du XVII^e^ au XIX^e^ siècle, de grosses quantités de guimbardes partirent, avec d'autres marchandises destinées à la traite, vers les Amériques, l'Afrique et Madagascar où l'instrument fut très inégalement adopté et reproduit par Ies populations locales. Quant aux pays de culture arabo-musulmane, il semble que Ia guimbarde y soit absente.

D’une manière générale, l’instrument en bambou ou en fer peut être joué en solo, en duo ou en ensemble, comme en témoignent les orchestres (gamelan) de *genggong* balinais en bambou. Hormis son rôle strictement musical, la guimbarde peut également assumer des fonctions rituelles. Ainsi, dans le Pacifique, son jeu est associé à des rites agraires ; en Mongolie et en Sibérie, elle constitue l’un des instruments du chamane. Toutefois son usage le plus répandu demeure lié à la cour d’amour. Des marches occidentales de la Chine à l’Insulinde, tout comme en Sicile, les jeunes gens utilisent les sons discrets de la guimbarde pour transmettre leurs messages amoureux et donner la sérénade aux jeunes filles.

Geneviève DOURNON

GUITARE

Introduction

Parmi tous les instruments de musique, la guitare, sous des déguisements divers, a connu depuis ses origines jusqu'à sa prodigieuse fortune présente un sort privilégié. Cela tient à la facture même de l'instrument. Sa caisse plate n'exige pas pour sa fabrication une lutherie de haute école, mais l'efficacité de ses formes lui confère de remarquables possibilités musicales. D'autre part, ses dimensions – variables – restent toujours dans des limites raisonnables qui en font la compagne peu encombrante du voyageur. Elle est l'instrument populaire par excellence, mais ses possibilités expressives et la richesse de sa technique la destinent aux exercices de virtuosité les plus savants et les plus raffinés. Elle se prête aux styles les plus divers et traduit tout aussi naturellement les motifs rythmiques que les accords d'une écriture harmonique, mais sous les doigts d'artistes habiles elle se révèle également propre à la mélodie.

La guitare a été utilisée de tout temps pour accompagner le chant : grâce à la nature de son timbre et au volume modéré de sa sonorité, elle soutient la voix humaine sans jamais la masquer. Il n'est pas étonnant que, depuis des siècles, le chanteur et sa guitare forment un couple aussi prédestiné que le cavalier et sa monture.

Il suffit d'écouter trois notes de guitare pour comprendre les raisons de son succès. Une seule note de guitare possède une forme de valeur esthétique évidente. Issu d'un bruit initial, le son se

stabilise, s'épure, s'installe dans la durée, se colore d'harmoniques, et s'amortit lentement dans son propre sillage. C'est là l'image même du fait musical élémentaire. La « forme » du son de la guitare est si forte, si solide, qu'elle s'accommode à tous les traitements de l'enregistrement et de la reproduction acoustiques. Sa qualité « phonogénique » constitue un atout majeur à notre époque où presque toute la musique que l'on consomme est distribuée par les chaînes hi-fi et la télévision

1. Origine et transformations

C'est dans l'iconographie qu'il faut chercher la première trace de l'instrument à cordes ancêtre de la guitare. Un détail d'un bas-relief tiré de la tombe du roi de Thèbes qui régna entre 3762 et 3703 avant J.-C. représente un homme agenouillé tenant dans ses mains un instrument à cordes et à manche. Son voisin tient une harpe. Ainsi, l'existence de la « guitare » est attestée trente-huit siècles environ avant notre ère. Les Égyptiens la nommaient *kithara*, les Chaldéens *chetarah*, les Assyriens *ketharah*, les Grecs *kithara*, les Arabes *quitāra*. Il semble bien que le mot tire son origine du vieux persan *ki-tār* (*ki* signifiant « trois », et *tār*, « cordes »). Selon cette hypothèse, le premier instrument qui porta ce nom était pourvu de trois cordes.

La *kithara* grecque (cithare) possédait sept cordes. À Alexandrie, en Égypte, fut organisée en 285 avant J.-C. une réunion de trois cents kitharistes. On apprend ainsi qu'il était interdit, sous peine de sanction grave, d'ajouter une corde à la *kithara*, son équilibre esthétique étant reconnu comme parfait.

Il existait dès le VI^e^ siècle au pays de Galles un instrument qui semble être logiquement le trait d'union entre la lyre et la guitare :

c'est le *crwth*. Il se présentait comme une lyre dont on aurait fermé les branches. Il possédait une caisse de résonance et l'on avait adapté un manche sous les cordes qui étaient au nombre de six. On sait que Richard Cœur de Lion (1157-1199) participa à divers concours de *crwth* avec des troubadours de Provence.

La cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle possède, au porche de la Gloire (1168-1188), une sculpture qui représente une guitare, avec ses incurvations extérieures traditionnelles. On en trouve également en France, à l'abbaye de Saint-Georges-de-Boscherville (Rouen) et à la cathédrale de Chartres. On estime généralement que la guitare fut vraiment adoptée par les troubadours attachés au duché d'Aquitaine vers le XI^e^ siècle et que sous le règne du duc Guillaume IX (1071-1127) quelque neuf cents formes d'instruments existaient, parmi lesquels vingt-cinq étaient les plus utilisés. La harpe, le luth et la guitare jouissaient de la plus grande vogue. En 1209, le démembrement du duché d'Aquitaine entraîne la dispersion de tous ces musiciens ; l'usage de la guitare se répand en Europe. En Angleterre, dotée de quatre cordes, elle prend le nom de *gittern*.

Un troubadour, Giralt Riquier de Narbonne (1230-1294), se réfugie en Espagne auprès d'Alphonse X le Sage, roi de León et de Castille. Entouré de musiciens français, espagnols et maures, le roi fait écrire et composer des centaines d'hymnes et de chansons à la gloire de la Vierge Marie. Ces recueils constituent les précieuses *Cantigas de Santa María*. C'est dans l'un des quatre codices des *Cantigas* que l'on retrouve consignée l'existence simultanée sous le règne d'Alphonse X de deux instruments : l'un, la *guitarra latina*, représentée avec les incurvations extérieures et les ligatures en demi-tons sur le manche, et l'autre, la *guitarra morisca*, ovale de

face, piriforme de profil, très proche du luth, nantie de trois cordes seulement.

Le premier guitariste espagnol dont l'histoire ait retenu le nom est un certain Juan de Palencia que l'on signale dès 1414. Deux autres guitaristes espagnols, Alonso de Toledo et Rodrigo de la Guitarra, sont mentionnés en 1417.

Avec l'arrivée des Français en Espagne, sous Alphonse X, les Espagnols reçoivent du même coup l'influence de la culture musicale du reste de l'Europe. Ils font de la guitare – améliorée – un instrument de musique savante. Ils doublent les cordes, en ajoutent deux autres et simplifient la construction de l'instrument en inventant le dos plat. L'instrument est appelé *vihuela*, du mot *viula* (dérivé lui-même de *fidicula*) utilisé par les troubadours. (Les Portugais conserveront *violao* pour désigner la guitare.) Dans sa célèbre *Declaración de instrumentos musicales* (1549 et 1555), Juan Bermudo écrit que pour transformer une guitare en vihuela, il suffit d'ajouter deux paires de cordes. En retirant ces dernières de la vihuela, on obtient une guitare.

Chacun de ces deux instruments prendra alors une orientation bien définie : la guitare reste dans les mains populaires tandis que la vihuela sera utilisée par les musiciens cultivés.

2. D'une littérature aux méthodes

Un siècle après l'apparition de l'imprimerie en Europe, don Luys Milán, gentilhomme attaché à la cour du roi du Portugal et des Îles, publie sous le titre d'*El Maestro* un recueil de musique qui renferme

exclusivement des pièces instrumentales conçues pour la vihuela, ainsi que des chansons avec accompagnement de vihuela. Il parut en 1535 à Valence, et on le considère à juste raison comme le premier monument de la littérature de guitare.

Trois ans plus tard, en 1538, furent édités à Valladolid, les *Six Livres du Dauphin de la musique* (*Delfín de música*) composés par Luys de Narváez, qui inaugure en Espagne l'exercice des variations sur un thème.

En 1546, trois livres de musique chiffrée pour vihuela d'Alonso Mudarra paraissent à Séville. Dans le troisième livre sont publiées pour la première fois de petites pièces écrites pour la guitare, alors dotée de trois doubles cordes et d'une simple. Dans les trois décennies qui suivent, divers recueils de musique pour vihuela sont édités en Espagne, ainsi ceux d'Enriquez de Valderrábano en 1547, de Diego Pisador en 1552, de Miguel de Fuenllana en 1554, de Luys Venegas de Hinestrosa en 1557, d'Estebán Daza en 1576. Le dernier musicien espagnol qui composera pour la vihuela sera le compositeur aveugle Antonio de Cabezón, le « Bach espagnol » ; il publia diverses œuvres pour instruments à touches, pour harpe et pour vihuela en 1578.

En France, c'est Guillaume Morlaye qui, bien que « maître de luth », confie à Robert Granjon et Michel Fezandat la publication, dès 1550, du premier recueil de guitare. Il sera suivi par Simon Gorlier, « excellent joueur », et Adrien Leroy qui publie chez son beau-frère Robert Ballard cinq *Livres de guiterre* en cinq ans dès 1551.

Vers le dernier quart du XVI^e^ siècle, le registre de la guitare est augmenté par l'adjonction d'une cinquième double corde. Cette

innovation est généralement attribuée, à tort, au poète de *Ronda*, Vicente Espinel, mais il est probable que ce dernier contribua seulement à populariser cette amélioration. Cette addition de cordes, ainsi que le dos plat qui sera définitivement adopté dès la seconde moitié du XVIIe siècle, va faire qualifier la guitare d'« espagnole ».

Dans les années 1580, une terrible épidémie de peste ravage Barcelone. Un médecin catalan, Joan Carlos Amat, constate que les convalescents qui ont eu la chance de se tirer de cette impitoyable maladie restent atteints d'une neurasthénie pernicieuse, que seule la musique lui semble susceptible de guérir. C'est dans ce dessein qu'il écrit alors une méthode de guitare où est enseignée la manière d'accompagner les chants. Ainsi parut la première méthode de guitare, en 1596, à Barcelone. Elle entraîna des imitations diverses qui contribuèrent de manière décisive à la diffusion de la guitare en Europe.

Le premier ouvrage de guitare du XVIIe siècle parut à Bologne, en Italie, en 1606, signé Girolamo Montesardo. Ses conventions d'écriture alphabétique furent adoptées par tous les guitaristes italiens et certains Espagnols.

L'Espagnol Luis de Briceño, attaché à la cour de Louis Xlll, fit éditer en 1626 à Paris une méthode de guitare qui est une imitation évidente du livre de Joan Carlos Amat. Un Portugais, Nicolas Doisi de Velasco, publia à Naples en 1640 une méthode de guitare. D'autres, surtout italiens, suivirent son exemple.

Un musicien va les surpasser tous par sa compréhension profonde de l'instrument : Francesco Corbetta. En tirant parti du *rasgueado* (accords plaqués) et du *punteado* (mélodie chantée sur une corde), il affina singulièrement la technique de la guitare et lui

conféra ainsi des possibilités polyphoniques aussi attrayantes que celles du luth. Recommandé à Louis XlV par le duc de Mantoue, il s'installa à la cour de France. Le Roi-Soleil, passionné de guitare et de danse, prit des leçons avec un certain sieur Jourdan de la Salle, qui deviendra, pour Molière, le modèle du bourgeois gentilhomme. « La guitare, nous rapporte madame de Motteville dans ses *Mémoires*, devint son instrument favori, et en dix-huit mois il avait égalé son maître. »

Cet illustre exemple fut aussitôt imité par tous les grands des cours royales d'Europe. Francesco Corbetta fit paraître *La Guitare royale* en 1671 à Paris, puis passa à la cour d'Angleterre où il fut nommé musicien de la reine. Corbetta eut en France divers disciples de qualité : Vabrey et Médard, mais le plus important et le plus attachant est sans conteste Robert de Visée, à qui son maître céda sa charge de musicien de la cour. Nous connaissons l'art de Robert de Visée par son *Livre de guitare*, qu'il fit éditer à Paris en 1682 et qui révèle un compositeur de haute qualité. Mais c'est en Espagne que fut cependant publiée la plus importante méthode du XVII^e^ siècle, celle de Gaspar Sanz, professeur de guitare du fils naturel de Philippe IV et de María Calderón, don Juan d'Autriche. Pour adoucir l'austérité de ses leçons auprès de son élève princier, il lui enseigna la musique à travers les chants et danses populaires d'Espagne. Se prenant à son propre jeu, il étendit ses recherches et publia en 1674 à Saragosse son *Instrucción de música sobre la guitarra española*..., recueil d'une grande richesse musicale qui contient un nombre très important de chants et danses populaires alors pratiqués en Europe.

À cette époque, la guitare est en faveur dans presque tous les pays d'Europe, comme le prouve la publication de divers ouvrages pour cet instrument : celui de Lucas Ruíz de Ribayaz parut en 1677

à Madrid et Bruxelles, suivi par le dernier traité du XVII^e^ siècle, publié en 1684 par l'Espagnol Francisco Guerau. Le Français Nicolas Derozier évoque la guitare dans un traité de 1699 publié à Paris, mais il la traite en instrument d'ensemble. François Campion fut nommé dès 1703 par Louis XIV professeur de théorbe et de guitare à l'Académie royale de Paris. Il publia de *Nouvelles Découvertes sur la guitare* en 1716 ainsi qu'un traité d'accompagnement où apparaissent les premières fugues composées pour guitare. Un amateur italien, Ludovico Roncalli, fit paraître un recueil de musique de guitare en 1692.

3. Éclipses et renouveaux

Dès 1720, la mode des instruments champêtres se répandit en France. « Voilà où nous mène la bergerie », disait un critique de l'époque, faisant allusion à la vie pastorale de Louis XV. Il ajoutait, dans les colonnes du *Mercure de France* de 1739 : « Les instruments à cordes pincées ne peuvent plus contenter un public habitué au bachique tapage de l'orchestre symphonique. » Dès lors, théorbes et guitares, de sonorité trop faible, tombèrent en défaveur. Le luth, lui, demeura prisé en Allemagne grâce principalement à Ernst Gottlieb Baron et Sylvius Leopold Weiss. En raison de ce relatif maintien du luth dans le monde de la musique, une cinquantaine de méthodes de guitare plus ou moins réussies furent publiées au XVIII^e^ siècle. L'instrument, pourtant, se transforme et évolue. Sa forme s'affine, sa taille se creuse, ses incurvations s'accentuent. Dès la seconde moitié du siècle, on lui adjoint une sixième double corde. Puis, peut-être pour éviter la critique que l'on adressait aux luthistes « qui passaient les trois quarts de leur temps à accorder leur instrument et le dernier quart à jouer faux », on simplifie le nombre des cordes de la guitare qui compte alors six

cordes simples. Il semble que cette simplification doive être attribuée aux musiciens allemands.

La guitare suscite un regain d'intérêt vers 1770, avec Miguel Garcia, devenu plus tard le padre Basilio, moine cistercien, organiste de la chapelle de l'Escorial et maître de musique de la reine María Luisa, c'est-à-dire, avant tout, professeur de guitare. ll fut bientôt entouré de divers disciples, tels Federico Moretti et Dionisio Aguado. La guitare recommença à connaître les faveurs des musiciens et du public.

Paris devint, pendant tout le premier tiers du XIXe siècle, le principal foyer de la guitare. Des virtuoses comme les Italiens Matteo Carcassi et Ferdinando Carulli s'y installèrent, ainsi que les Espagnols Dionisio Aguado et Feruando Sor. Ce dernier est incontestablement le plus grand guitariste du XIXe siècle. Né en 1778 à Barcelone, il avait reçu une formation musicale complète. À côté du solfège, de l'harmonie, du contrepoint, il avait appris à jouer de l'orgue, du piano, du violoncelle et de la guitare. Contemporain de Franz Liszt et de Niccoló Paganini, Fernando Sor subit l'influence du « virtuosisme », qui fut la marque du XIXe siècle. La technique de l'instrument en fut notablement transformée.

Pendant ce temps, un virtuose italien, Mauro Giuliani (1780-1840), s'était installé à Vienne ; il fut le rival direct de Fernando Sor. On doit à Giuliani les premiers concertos pour guitare et orchestre interprétés publiquement.

Vers 1840, la guitare tombe de nouveau en décadence en France et dans presque toute l'Europe. Éloignée du domaine musical et artistique, sa technique piétine dans la routine, on l'utilise comme passe-temps ; les Andalous la reprennent pour leur répertoire

populaire exclusivement ; on lui reproche de n'être pas audible hors du silence parfait.

Malgré les améliorations morphologiques apportées à la guitare par les luthiers français et italiens (René-François de Lacote, Luigi Panormo), un Andalou s'aperçoit que la guitare ne satisfait plus les auditeurs en groupe. C'est un menuisier natif d'Almería, Antonio Torres Jurado, installé à Séville en pleine période des *cafés cantantes* où de nombreux guitaristes flamencos se produisent. Esprit révolutionnaire, ce constructeur invente alors la guitare archétype, lui donnant ses proportions définitives et une sonorité d'une puissance incontestablement supérieure. ll dégage de la construction des guitares certaines théories, toujours en vigueur, en prouvant que la pièce principale de la guitare est la table d'harmonie et que celle-ci doit être en sapin.

4. Guitares et guitaristes

La guitare noble eut son apôtre en Francisco Tárrega, né en 1852 à Castellón de la Plana, près de Valence. Sa vie fut celle d'un grand mystique, une vie de passion pour son art, dépourvue d'ambitions étrangères à son idéal. Après des études de piano et d'harmonie au conservatoire de musique de Madrid, Tárrega se consacre à la guitare dont il rationalise la technique instrumentale. Fasciné par la musique de Bach, de Mozart et de Beethoven, il réalisa la transcription pour guitare d'un certain nombre de pièces classiques, en même temps qu'il enrichissait le répertoire de compositions originales.

Deux ardents disciples de Tárrega, Miguel Llobet et Emilio Pujol, contribuèrent à répandre dans divers pays le goût de la guitare classique.

Si Tárrega rendit à la guitare ses lettres de noblesse, la valeur exceptionnelle d'Andrés Segovia (1893-1987) fut à leur mesure. On doit à cet interprète hors pair d'avoir conféré à la guitare un prestige égal à celui des grands instruments solistes comme le piano, le violon et le violoncelle. Il a introduit la guitare dans les salles de concert du monde entier, attiré les publics d'élite, poussé à la création de classes de guitare dans divers conservatoires de musique.

« Il est presque impossible d'écrire pour la guitare sans en jouer soi-même », affirmait Berlioz. L'influence capitale d'Andrés Segovia dans le monde de la musique sera d'avoir été le premier guitariste à obtenir de compositeurs non guitaristes – en se mettant lui-même à leur disposition, en acceptant d'être leur « cicerone » comme il le dit plaisamment lui-même – qu'ils écrivent des œuvres originales pour son instrument. Le premier fut le Madrilène Federico Moreno Torroba (1891-1982), puis suivirent les Français Albert Roussel, Alexandre Tansman, le Mexicain Manuel M. Ponce, le Catalan Joan Manén, l'Italo-Américain Mario Castelnuovo-Tedesco, le Suisse Hans Haug, les Espagnols Oscar Esplá, Carlos Pedrell, Federico Mompóu, Joaquín Rodrigo... « Longtemps, dit Segovia, les guitaristes ont cru que la guitare était un jardin dont ils avaient la clef en exclusivité. Je crois, moi aussi, que c'est un jardin, et très beau, mais dont on doit laisser la porte ouverte aux compositeurs contemporains. »

Derrière ce chef de file brillent des solistes de premier plan, parmi lesquels il convient de citer le Vénézuélien Alirio Díaz, les Britanniques Julian Bream et John Williams, la Française Ida Presti, prématurément disparue. Parmi les compositeurs, on trouve enfin des musiciens qui n'écrivent plus spécialement pour la guitare d'Andrés Segovia mais pour l'instrument lui-même. En outre, la

multiplicité des compétitions internationales de renom consacrées aux guitaristes classiques atteste la vigueur de la guitare dans le monde entier et en augure la permanence dans celui de la musique. Ramón Montoya, à la légendaire réputation, des guitaristes flamencos comme Sabicas, Niño Ricardo et surtout le « révolutionnaire » Paco de Lucía ont contribué à en renforcer la vogue universelle.

Paco de Lucía. *En concert ici le 8 juillet 2010 au festival de jazz de Montreux, le guitariste espagnol Paco de Lucía a apporté une grande modernité à la guitare flamenca.*

En Amérique du Sud, du Mexique à la Terre de Feu, la popularité de la guitare croît de jour en jour. En Russie, la guitare populaire adopte, au XIX^{e} siècle, non seulement les cordes en acier, mais également une septième corde ; la guitare classique y semble actuellement reprendre droit de cité.

Copyrighted material

En fait, longtemps « montée » de cordes de boyau depuis ses origines, la guitare a été dotée, dès 1940, de cordes de nylon qui présentent l'avantage d'être à la fois moins fragiles, d'une précision cylindrique plus grande, d'une sonorité plus puissante et d'une plus longue durée d'émission sonore. Cependant, il est bon de souligner que les cordes de nylon n'ont pas totalement supplanté celles d'acier. Les guitares à cordes métalliques – en acier pur pour les aigus, entourées de métal pour les graves – sont d'origine nord-américaine. Le système des cordes métalliques entraîne une tension plus importante des cordes et permet un volume sonore plus grand. Son timbre a la particularité d'être légèrement dissonant.

Qu'elles soient à table et fond plats ou bombés, les guitares ainsi qualifiées d'« acoustiques » ont connu, depuis leur création aux États-Unis vers 1870, une carrière populaire des plus enviées.

Le système permet de les fabriquer en série. Leur faible prix en a favorisé la diffusion auprès des artistes de jazz et de variétés. Vers les années 1960, l'ancien système des doubles cordes (encore présent jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle) est popularisé. Les guitares acoustiques de douze cordes métalliques, accordées par paire à l'unisson, apparaissent. Cependant, il est bon de préciser que les chanteurs de blues du delta du Mississippi les utilisaient dès le début de ce siècle.

La guitare à six ou douze cordes, autrefois construite en bois, a des éclisses et un fond moulé en plastique ; elle est communément appelée guitare « sèche » par opposition à la guitare « électrique ».

Celle-ci représente le dernier stade d'évolution dont l'origine se situe vers les années quarante-cinq. Le problème fondamental de la caisse de résonance est totalement escamoté et la caisse devient

pleine. Sa forme obéit à la seule fantaisie de ses constructeurs. Ses qualités de timbre importent peu. Grâce à l'ingéniosité des électroniciens, cet instrument – qui n'a de la guitare que le manche – peut produire un son puissant, souvent distordu, contrôlé et modifié à volonté, prolongé à la manière d'une guitare hawaiienne – dont le lent vibrato et la modulation ouverte et ample sont à l'origine de ces recherches. Une aussi grande variété de formes, de nombre de cordes, de production sonore souligne la santé populaire de cet instrument dans les cinq continents.

On a parfois dit que la faveur dont jouit la guitare en cette fin du XX^e^ siècle était un phénomène social unique dans l'histoire des instruments de musique. Et l'on avance le chiffre de 250 à 300 millions de guitares dans le monde !

Robert Jean VIDAL

Bibliographie

M. ARCHIMBAUD & M. WEISS, *Guide de la guitare*, Mazarine, Paris, 1981

A. BELLOW, *The Illustrated History of the Guitar*, Franco Colombo, New York, 1970

P. J. BONE, *The Guitar and Mandolin*, Schott, Londres, 1954

H. CHARNASSÉ, *La Guitare*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 2^e^ éd. 1985

M. DELL'ARA, *La Chitarra antica, classica e romantica*, Berben, Ancône, 1988

T. & M. EVANS, *Guitars*, Paddington Press, New York-Londres, 1975 (*Le Grand Livre de la guitare*, Albin Michel, Paris, 1979)

F. V. GRUNFELD, *The Art and Times of the Guitar*, Macmillan, New York, 1969, rééd. Da Capo, New York, 1988

A. KOZINN, P. WELDING, D. FORTE & G. SANTORO, *The Guitar. The History, the Music, the Players*, Quill, New York, 1984

K. RAGOSSNIG, *Handbuch der Gitarre und Laute*, Scott, Mayence, 1978

M. SUMMERFIELD, *The Classical Guitar*, Ashley Mark, Tyne and

Wear (G.-B.), 2e éd. 1991
H. TURNBULL, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, Batsford, Londres, 1976.

GUITARE BASSE

La guitare basse est une guitare électrique à quatre cordes dont les vibrations sont captées par des microphones reliés à un système d'amplification plus ou moins puissant. Son corps, en bois, est le plus souvent plein.

Guitare basse électrique.

L'instrument est accordé en quarte : *mi*, *la*, *ré*, *sol*. L'accord fin est obtenu grâce à un dispositif situé sur la tête de l'instrument. La fréquence du *mi* grave est de 41,3 Hz. Équipée de frettes qui garantissent une intonation juste, la basse électrique a été, au début de son histoire, cantonnée dans un rôle d'accompagnement dont elle s'est peu à peu affranchie.

• Histoire

Dans les musiques traditionnelles, il existe des instruments dont la tessiture, le nombre réduit de cordes, la position de jeu, instrument à

Copyrighted material

l'horizontale, et la fonction dans l'orchestre préfigurent la basse électrique : les luths à manches longs comme l'*imzad*, monocorde, des Touaregs, le *molo*, monocorde, joué au plectre, ou le *khalam* du Sénégal, à cinq cordes, avec une caisse naviforme, le *gembri*, à trois cordes, des Gnaoua.

En 1910, la firme américaine Gibson conçoit la Mando Bass, une basse « acoustique » non amplifiée à la diffusion limitée. En 1935, l'inventeur Paul H. Tutmarc construit des basses électriques en séries limitées, les Audiovox. En 1951, Leo Fender, associé à Clayton Orr (« Doc ») Kauffman, un musicien qui avait collaboré avec la marque Rickenbaker, commence à produire en série les premières guitares basses, les Fender Precision Bass, dotées d'un unique micro à simple bobinage et aux réglages de volume et de tonalité simples ; la présence de frettes constitue une grande avancée par rapport à la contrebasse, qui nécessite un long apprentissage, dû notamment à la difficulté d'une intonation juste.

Dans les années 1960, l'encombrante contrebasse, difficile à amplifier sur scène et à enregistrer sur disque, devient d'ailleurs quasi obsolète dans la musique populaire. Et, dans les années 1970, certains bassistes commencent à faire « défretter » leurs basses afin d'accéder à de nouvelles possibilités expressives. Dans les années 1980, l'électronique active permet de réduire les parasites, de travailler le son et d'accroître le niveau de sortie de l'instrument. L'étape suivante est l'ajout d'une ou deux cordes : un *si* grave – qui produit des effets « physiques », les infrabasses – et un *do* aigu par exemple, la corde aiguë ouvrant de nouvelles portes dans l'improvisation.

Avec l'essor des musiques populaires amplifiées, la basse électrique se démocratise. Les luthiers rivalisent d'ingéniosité pour

offrir un meilleur confort de jeu, des possibilités sonores accrues et un design original. Nouveauté assez étonnante, des guitares basses « acoustiques », avec des ouïes et une caisse creuse, sont mises au point pour se rapprocher des timbres veloutés de la contrebasse.

• Styles musicaux

Dans les musiques populaires, la guitare basse électrique a remplacé les instruments d'accompagnement à cordes (comme la contrebasse) ou à vent (à embouchure, tel le tuba).

Les musiques afro-américaines l'ont largement adoptée, car un jeu naturellement rythmique est aisé. Le rock en fait un usage permanent, avec une approche parfois primaire. Dans le jazz, de grands maîtres comme Jaco Pastorius lui ont donné ses lettres de noblesse en l'affranchissant d'un rôle purement secondaire.

• Œuvres majeures

Dans le jazz, des contrebassistes comme Jimmy Blanton, au début des années 1940, ou Charlie Mingus, dans les années 1950, avaient commencé à émanciper la contrebasse par des apports mélodiques nouveaux. En 1953, Monk Montgomery est le premier bassiste jazz à utiliser la basse Fender (au sein de l'orchestre de Lionel Hampton).

Dans le rock, celui qui a sorti la basse de son rôle ingrat de soutien rythmique est un poly-instrumentiste autodidacte venu à la basse par nécessité, Paul McCartney, qui met au service des chansons des Beatles des contrepoints inventifs (on écoutera notamment le pot-pourri du disque *Abbey Road*, 1969).

James Jamerson, bassiste de la firme Motown, pose au début des années 1970 les fondations de la basse soul grâce à ses connaissances harmoniques approfondies et son sens redoutable du riff, dont témoignent ses prestations avec Marvin Gaye.

À la fin des années 1960, Larry Graham recherche de nouveaux modes de jeu dans le funk au sein du groupe Sly and the Family Stone (album *Dance to The Music*, 1968).

Stanley Clarke, contrebassiste de formation, suit cette voie de la basse percussive dans le jazz rock des années 1970, imité en cela par Marcus Miller, arrangeur des derniers albums de Miles Davis. Jaco Pastorius réinvente la basse dénuée de frettes, apportant son lumineux touché, sa technique de virtuose et son placement rythmique novateur (il faut écouter sa version de *Donna Lee* de Charlie Parker). Pino Palladino, bassiste de studio, et Mick Karn (avec le groupe de rock Japan et en solo) s'inspirent du grand jazzman. Dans le rock, John Entwistle développe avec The Who des lignes complexes. Les connaissances musicales poussées de John Paul Jones, bassiste, arrangeur et pianiste de Led Zeppelin, lui permettent de concilier la fonction de soutien et l'innovation. Flea (Michael Balzary), de Red Hot Chili Peppers, mélange le slap et un phrasé sauvage qui emprunte au punk comme au funk. Les Claypool, du groupe Primus, introduit le slap dans le rock metal après que Steve Harris, d'Iron Maiden, a mis en valeur son instrument aux sons distordus.

• Modes de jeu

L'instrument a d'abord été joué à l'aide d'un plectre (médiator) dans le rock ou à deux doigts, comme la contrebasse. Le bassiste

moderne utilise désormais le pouce, l'index et le majeur de sa main droite.

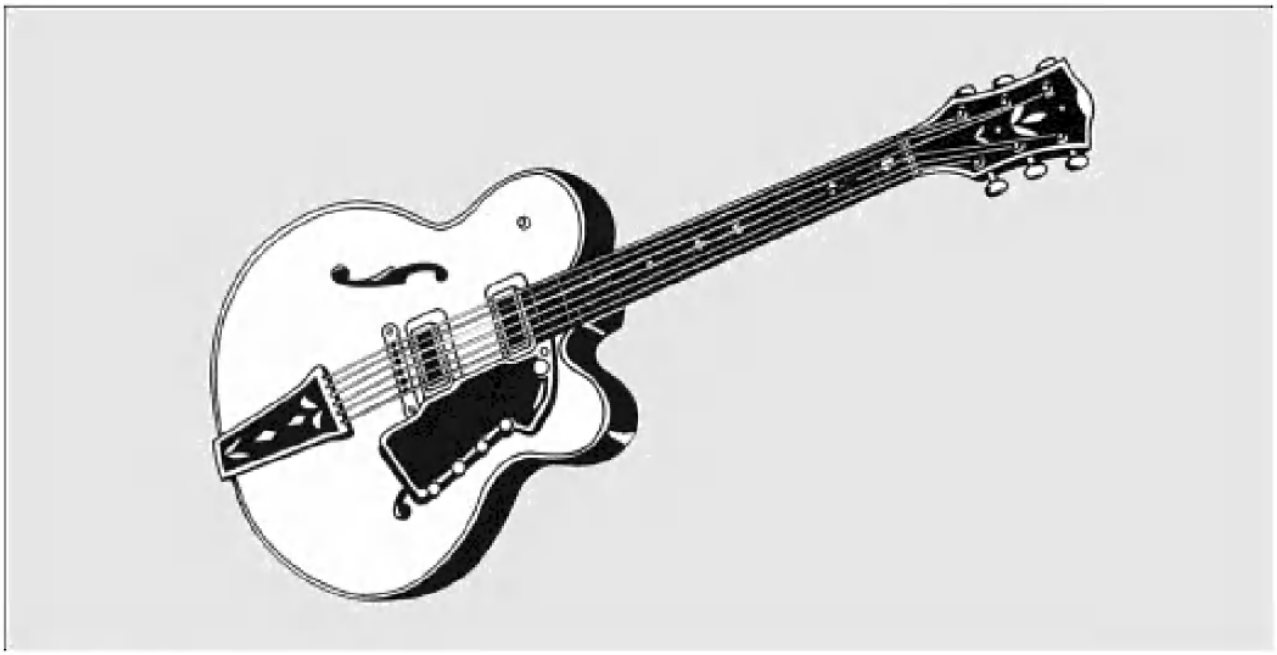
Une technique consiste par exemple à étouffer les cordes avec la paume de la main droite tout en les attaquant avec le pouce qui sert de plectre, produisant un effet de pizzicato caractéristique ; Aston « Family Man » Barrett, chef d'orchestre, bassiste et arrangeur des Wailers de Bob Marley, est un spécialiste de ce mode de jeu. La technique du slap consiste à attaquer sèchement les cordes graves avec le pouce et à tirer les cordes aiguës avec l'index et le majeur ; le rebond de la corde crée un effet percussif marqué. Sur le modèle de la guitare électrique, le tapping crée une voie mélodique supplémentaire lorsque le bassiste frappe directement sur la touche pour créer des notes intermédiaires au clic omniprésent. Le jeu en accords (deux voire trois notes en même temps) est également possible.

Chacun cherche désormais à faire évoluer sa technique en apportant ses propres nouveautés. Il existe par exemple un mode de jeu qui consiste à effectuer des mini-barrés en quarte coordonnés avec une frappe du majeur et de I'index à la base de Ia touche, côté corps. Le pédagogue français Franck Nelson, qui a joué notamment avec The Last Poets et Tiken Jah Fakoly, est un spécialiste de cette approche. Il est bien sûr possible de changer l'accordage standard, comme le fait I'expérimentateur Michael Manring.

Eugène LLEDO

GUITARE ÉLECTRIQUE

La guitare électrique à corps plein (*solid-bodied electric guitar*), couramment dénommée guitare électrique, est un instrument à cordes dépourvu de caisse de résonance, au contraire de sa cousine, la guitare électrique « amplifiée » – dite aussi semi-acoustique –, qui possède une caisse creuse (*hollow-bodied electric guitar*). Le corps est fait de bois dur et sec – acajou ou noyer, par exemple –, afin de favoriser la tenue des notes. L'instrument possède six cordes.



Guitare électrique.

La guitare électrique est dotée d'un ou de plusieurs micros qui captent la vibration de la corde et transforment son énergie en courant électrique. Le micro est un aimant en alliage d'aluminium, de nickel et de cobalt entouré de fils de cuivre formant un bobinage ; le champ magnétique engendré par cet aimant est modulé par les battements des cordes. Il existe deux types de micros : à

Copyrighted material

simple bobinage (guitares Fender, par exemple) et à double bobinage (guitares Gibson, par exemple). Ce dernier évite les parasites et interférences tout en donnant un niveau de sortie élevé favorisant Ia saturation de I'amplificateur. Mais le simple bobinage est apprécié pour un son mordant dans les attaques et plus doux dans le jeu legato. Les signaux électriques, faibles, sont envoyés dans un amplificateur relié à un haut-parleur souvent intégré (on parle alors d'ampli « combo »).

Proche de celle de ses cousines acoustiques espagnole, classique ou folk, mais parfois un peu plus étendue grâce à I'accès aux aigus (sur une guitare comme la Fender Stratocaster), la tessiture de Ia guitare électrique s'étend sur trois octaves et une sixte.

• Histoire

Les premières guitares électriques à corps plein apparaissent aux États-Unis dans les années 1930, à la faveur des recherches sur l'amplification de la guitare hawaïenne, instrument alors très en vogue. Cette « poêle à frire » (*frying pan*), comme on la surnomme, est déjà privée de toute caisse de résonance, ce qui nécessite Ia mise au point d'un mode d'amplification.

PIusieurs chercheurs s'intéressent à ce problème délicat. Le précurseur, Adolph Rickenbacker, est suivi au début des années 1940 par Leo Fender et Les Paul. Tous deux pensent que la caisse pleine est le seul moyen de remédier au sifflement strident de l'effet Larsen. Puis I'ingénieur Paul Bigsby construit en 1948 une guitare électrique à corps plein pour le guitariste de country music Merle Travis.

La guitare électrique devient vite l'instrument de prédilection du musicien qui veut se faire entendre au sein des grandes formations, où la mandoline, le banjo ou la guitare acoustique ont désormais du mal à s'imposer du fait de leur volume sonore limité. Utilisée dans différentes formes de musique afro-américaines – parmi lesquelles le jazz et le blues –, la guitare électrique va devenir l'instrument roi du rock 'n' roll et de la pop music.

• Styles musicaux

Par la multiplicité de ses modes de jeu, la guitare électrique s'impose dans pratiquement toutes les formes de musiques populaires amplifiées : rock 'n' roll, jazz, jazz-rock (ou jazz fusion), blues, country, pop, reggae, soul, raï, punk, hard rock, heavy metal... On la trouve jusque dans les utilisations « détournées », modernes, des musiques africaines, comme la rumba zaïroise ou l'afrobeat.

• Œuvres majeures

Les pièces de musique populaire sont évidemment innombrables. Quelques noms sont indéfectiblement liés à la guitare électrique ; on ne citera que T-Bone Walker, Charlie Christian, Chuck Berry, Merle Travis, Buddy Holly, Cliff Richard, George Harrison, John Lennon, Jimi Hendrix, Eric Clapton...

Plus rares sont les œuvres de musique « savante » qui font appel à la guitare électrique. Citons *Allelujah II*, pour orchestre, de Luciano Berio (1958), l'opéra *The Knot Garden* de Michael Tippett (1970), le *Concerto pour guitare* d'André Previn (1971 ; où plusieurs guitares électriques figurent dans l'orchestre), *Les Nuages de Magellan*, pour percussions, deux ondes Martenot et guitare

électrique, de Tristan Murail (1973), *La Corde du feu*, pour guitare électrique et orchestre de chambre, d'Ichirō Nodaïra (1990), *Bug-Mudra*, pour deux guitares (dont une électrique) et percussion électronique de Tod Machover (1991).

• Modes de jeu

Les modes de jeu de la guitare électrique, nombreux, peuvent se faire en accords « plaqués », en arpèges ou en solos note à note. Le *finger-picking* est un jeu aux doigts, sans plectre, emprunté au banjo, dont l'écriture se rapproche de celle du luth ou de la guitare classique ; ce jeu, qui fait alterner les basses, l'accompagnement et la ligne mélodique, est par exemple utilisé dans la country music. L'*open tuning* permet d'introduire des bourdons.

Les effets de jeu spécifiques sont également très variés : *hammer-on* (coulés ascendants ou descendants), *tapping* (percussion de la touche), *choke* (ou *bend*, qui consiste à lier deux notes en portant légèrement la première vers la seconde), *slide* (glissando qui permet de remplir l'intervalle tout en liant les notes), *pull-off* (legato qui consiste à enchaîner les notes entre elles), vibrato...

Eugène LLEDO

GÜRZENICH DE COLOGNE
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU

Depuis 1812 existait à Cologne une société de concerts symphoniques, la Musikalische Gesellschaft, qui fusionnera en 1827 avec le Singverein pour former la Konzertgesellschaft. Successeur de ces institutions, l'Orchestre du Gürzenich (Gürzenich-Orchester) voit le jour en 1858 lors de l'inauguration de la salle dont il porte le nom (avec ceux du Gewandhaus de Leipzig et du Concertgebouw d'Amsterdam, cet orchestre est l'un des rares à porter le nom du bâtiment qui l'abrite). À sa tête, Ferdinand Hiller, qui dirigeait déjà les concerts symphoniques à Cologne depuis 1850, et qui conservera son poste jusqu'en 1884. En dehors des concerts symphoniques, l'orchestre assure les services de l'Opéra de Cologne.

La ville se substitue aux sociétés privées et prend en charge les destinées de la formation en 1888. Franz Wüllner (1884-1902) et Fritz Steinbach (1902-1914) en font l'un des orchestres allemands les plus recherchés de l'époque : Johannes Brahms lui confie la création de son *Double Concerto pour violon et violoncelle* (1887), Richard Strauss celle de *Till Eulenspiegel* (1895) et de *Don Juan* (1898), Gustav Mahler celle de sa *Cinquième Symphonie* (1904).

Hermann Abendroth marque profondément l'orchestre de sa forte personnalité (1915-1934), réagissant notamment contre le style de plus en plus opaque des autres orchestres allemands. Après la transition d'Eugen Papst (1936-1944), Günter Wand assure l'un des plus longs mandats de l'histoire des orchestres (1946-1975). La

salle du Gürzenich, détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, est reconstruite en 1955. Yuri Ahronovitch (1975-1986) est le premier chef non germanique nommé à la tête de cet orchestre. Marek Janowski lui succède (1986-1990). À partir de 1986, l'orchestre dispose de la nouvelle salle de la Philharmonie ; l'adjectif « philharmonique » vient s'adjoindre à son nom en 1992 et il devient le Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker. Le chef d'orchestre américain James Conlon en est le directeur musical de 1990 à 2002. L'Allemand Markus Stenz lui a succédé en 2003.

Alain PÂRIS

GUSLA

Le *gusla* (ou *gusle*, ou *gousle*) est un instrument de musique à cordes et à archet des Balkans, apparenté aux vièles. Il comporte une caisse de résonance ronde ou ovale, souvent piriforme, en bois, évidée et recouverte d'une table d'harmonie en peau de mouton ou d'âne ; il possède une seule corde (plus rarement, deux) en crin de cheval fixée en haut du manche (taillé dans la même pièce que la caisse) par une cheville. L'instrument se joue en position verticale, avec un archet très incurvé. Il ne possède pas de touche, la longueur de la corde étant modifiée par la pression latérale des doigts de l'instrumentiste. ll est apparenté au rebec médiéval et à la *lira* grecque et est utilisé en Serbie, au Monténégro et en Bosnie pour accompagner les *guslari* (chanteurs des poèmes épiques).

Le mot « gusla » désigne parfois, de manière erronée, la *gadulka* (ou *goudoulka*, ou *ganilka*), un instrument bulgare à trois ou quatre cordes. La *gousli* russe est un instrument qui n'appartient pas à la même famille : il s'agit d'une cithare de type psaltérion.

Prosper Mérimée a intitulé *La Guzla* son « choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine » (1827).

E.U.

GYMNOPÉDIE

Peu d'auditeurs des *Gymnopédies* (1888) d'Erik Satie connaissent l'origine de ce mot grec. À Sparte, lors du passage de l'enfance à l'adolescence, les rites d'initiation du futur citoyen se terminaient par les gymnopédies. Les garçons subissaient une longue station debout, exposés nus en plein soleil, parmi les chœurs de danse. Ces fêtes célébrées en l'honneur d'Apollon auraient été organisées pour la première fois par Thalétas de Crète (~ VII^{e} s.). Les athlètes des jeux (lancement du javelot, du disque, etc.) rythmaient leurs évolutions au son de la flûte ; des scènes de chasse et autres sports étaient mimées par de jeunes Lacédémoniennes nues, dont les Athéniens se moquèrent en les traitant de *phénomérides* (« montreuses de cuisses »).

Pierre-Paul LACAS

HABANERA

Chanson et danse cubaines de rythme binaire 2/4 (que l'on appelle aussi havanaise, du nom de la capitale de Cuba). La habanera fut très populaire dans l'Europe romantique. L'origine en est controversée. Si elle fut constituée comme telle à Cuba, est-elle de souche purement afro-cubaine ou bien, ce qui est plus vraisemblable, plonge-t-elle aussi ses racines dans des rythmes espagnols importés lors de la conquête de l'île ? Il est significatif que le plus célèbre compositeur cubain de habaneras, Ignacio Cervantes (1847-1905), qui fut l'élève de Marmontel et d'Alkan, les appelle *contradanzas* ou *contradanzas criollas* (cf. ses *Danzas cubanas*). L'Espagnol Sebastián Iradier (1809-1965), qui vécut à Cuba pendant quelques années, écrivit une célèbre habanera (*El Arreglito*, 1840), qui fut introduite par Bizet dans *Carmen*. En Espagne, la habanera est seulement dansée sur scène. Saint-Saëns (*Havanaise*), Chabrier, Albéniz, Debussy, Aubert, Falla, Ravel écrivirent des habaneras.

Pierre-Paul LACAS

HARD BOP

À la fin des années 1950, le développement du cool et du West Coast signe, selon certains musiciens, un affadissement du jazz. De plus, la crainte de voir le be-bop récupéré et prendre une forme policé les convainc de revivifier le jazz par le blues et le gospel.

Dans les années 1950, des musiciens comme Lester Young ou Count Basie sont sacralisés au point que l'on assimile leur œuvre à un âge d'or du « jazz classique ». Mais certains créateurs comme Horace Silver, Max Roach associé à Clifford Brown ou Art Blakey et ses Jazz Messengers veulent mettre au jour les racines noires du jazz, tout en conservant certains acquis du be-bop, qu'ils craignent de voir glisser vers un nouvel académisme. Horace Silver, qui prend peu en compte l'héritage de Bud Powell, construit ses improvisations sur des séquences harmoniques composées de plusieurs variations, ou « blocks ». Le trompettiste Clifford Brown apporte un sens de la phrase et des conceptions d'interprétations héritées de son expérience de pianiste de rhythm and blues. Ce hard bop, également appelé funky jazz, intègre en effet des éléments empruntés au blues (les accords majeurs avec septièmes mineures) et au gospel (les séquences plagales d'accords), même si les harmonies complexes du bop sont toujours utilisées (ainsi, dans *All Day Long*, 1956-1957, du guitariste Kenny Burrell). Parallèlement, Charlie Mingus, Ray Charles (*Soul Meeting*, 1957) ou Jimmy Smith (*The Sermon !*) réalisent divers rapprochements entre la soul et le jazz.

Horace Silver. *Figure de proue du style hard bop, le pianiste américain Horace Silver donne ici un concert au festival de jazz de Newport, le 1er juillet 1957.*

Copyrighted material

Jusqu'au début des années 1960, la firme discographique Blue Note va promouvoir des artistes attirés par le son funky, notamment Herbie Hancock, Chic Corea et Tony Williams, futures vedettes du jazz fusion.

Les saxophonistes sont mis en valeur. Art Pepper passe d'un genre à l'autre, alors que Johnny Griffin joue dans un style assez représentatif de l'époque. Stan Getz, quant à lui, ne se cantonne pas dans un jeu cool et sait montrer, après 1949, une facette plus énergique. C'est à ce titre qu'il influencera le John Coltrane débutant que l'on découvre au côté de Miles Davis. Sonny Rollins brouille les pistes, utilisant des sonorités rudes sur des rythmes caribéens. Associé à Clifford Brown et à Max Roach, il apporte sa touche personnelle au hard bop (*Blue Seven* ou *At Basin Street*, 1956). Cannonball Adderley joue résolument funky (*The Cannonball Adderley Quintet in San Francisco*, 1959).

L'influence du hard bop est largement présente dans les sons funky d'aujourd'hui, dans l'acid jazz, par exemple, ou dans le jeu des frères Branford et Wynton Marsalis.

Eugène LLEDO

HARD ROCK ET HEAVY METAL

Issu du blues urbain, du rock britannique et du British blues, le hard rock a pour groupes précurseurs Led Zeppelin et Deep Purple. Le heavy metal, plus brut et répétitif, emprunte parfois des thématiques satanistes. Ces courants sont à l'origine d'une constellation de styles, parmi lesquels le thrash metal, le speed metal ou, à l'opposé, le hard FM.

En France, on appelle « hard rock » les courants du rock influencés par le blues, les formes plus radicales, aux tempos davantage soutenus, étant étiquetées « heavy metal ». Le hard rock prend ses sources dans le blues (avec le riff* de guitare de Bo Diddley dans *I'm A Man*, 1955), le rock anglais tranchant des Who, le British blues et certains morceaux où la surenchère sonore devient une esthétique à part entière, comme le célèbre *Born To Be Wild*, du groupe américain Steppenwolf (1968, révélé par le film *Easy Rider* et où l'on entend l'expression « heavy metal thunder »), ou *All Right Now* (1970), du groupe britannique Free. Certains groupes américains avaient cependant anticipé cette esthétique : ainsi Blue Cheer (avec une version assourdissante du *Summertime Blues* d'Eddie Cochran en 1968), The Stooges, MC5, Iron Butterfly, Blue Öyster Cult (qui met parfois en présence cinq guitaristes sur scène). Les Américains de Grand Funk (Railroad), fondé en 1968, s'étaient également fait connaître par le surdimensionnement de leur système de sonorisation.

• Aux sources du hard rock

Dans les années 1970 au Royaume-Uni, deux courants musicaux apparaissent. Dès 1971, le groupe Black Sabbath dessine dans *Paranoid* les contours du heavy metal, avec des textes qui ont pour thème la magie noire et l'occultisme et une musique répétitive construite autour de riffs* de guitares à base de fondamentales et de quintes ; les instruments sont souvent accordés plus bas que le diapason. En ce qui concerne le hard rock proprement dit, les deux groupes initiateurs du genre sont Led Zeppelin et Deep Purple, qui associent la guitare blues à un jeu de batterie appuyé et violent ; les musiciens sont accomplis, à l'image du bassiste-arrangeur de Led Zeppelin, John Paul Jones. Notons que deux guitaristes venus du blues, Jimmy Page, futur fondateur de Led Zeppelin (1968), et Eric Clapton, avaient, dans les années 1960, expérimenté avec les groupes Cream et The Yardbirds le son saturé et les rythmiques à fort volume ; on voit ces deux guitaristes s'illustrer dans une scène du film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni (1966).

L'instrumentation de base du heavy metal est classique de celle du rock (basse, batterie, guitare, orgue) avec un kit* de percussions enrichi d'une double grosse caisse et de nombreux toms et cymbales ; des apports extérieurs (orchestre symphonique, claviers) apparaissent parfois. Les chanteurs des deux groupes fondateurs, Robert Plant, de Led Zeppelin, et Ian Gillan, de Deep Purple, s'expriment d'un chant puissant en voix de poitrine ou de tête ; leur registre est étendu et ils possèdent une large palette d'effets (parlé-chanté, vibrato, trémulation*, coup de glotte...).

• Essor du hard rock

On retrouve ces ingrédients chez le groupe américain Aerosmith, formé en 1970, qui emprunte beaucoup aux Rolling Stones. Calquée sur l'image du maître Jimi Hendrix, la figure du « guitar hero » va

s'imposer dans les années 1970, avec les inévitables amoncellements d'amplificateurs et les démonstrations de virtuosité qui caractérisent les groupes psychédéliques comme Cream. Ainsi, les solos peuvent tourner à la démonstration : le guitariste Ritchie Blackmore, de Deep Purple puis de Rainbow, cite Jean Sébastien Bach ; Jimmy Page, des Yardbirds puis de Led Zeppelin, joue avec un archet ; son compère Jeff Beck étend le langage pentatonique du blues au point de glisser vers le jazz-rock. Même dans le hard rock F.M. (groupes américains Van Halen, Mötley Crüe ou Bon Jovi, allemand Scorpions, britannique Def Leppard), le son reste agressif et distordu. Ce versant plus commercial va réussir à s'ouvrir à d'autres publics, notamment par le succès radiophonique de ballades. Le jeu des guitaristes s'enrichit de nombreux effets ; tapping*, hammer-on*, utilisation des harmoniques... Le guitariste américain Steve Vai (qui jouera avec Frank Zappa puis David Lee Roth) est l'archétype du musicien complet et cultivé cherchant à exploiter toutes les possibilités de son l'instrument.

• Variantes du hard rock et du metal

Aux États-Unis se développe le rock sudiste, qui reprend les accents du boogie-woogie (groupes Molly Hatchet, ZZ Top, Lynyrd Skynyrd) et qui suit une voie parallèle, plus proche du rock « mainstream ».

Dans les années 1980 apparaît une nouvelle vague de heavy metal, qui s'oppose au punk en accentuant le goût pour les traits rapides et les tempos dédoublés. Cette new wave of british metal « qui s'habille en cuir et clous » comprend les groupes britanniques Iron Maiden et Judas Priest, et inspire les Américains W.A.S.P. et Manowar ainsi que les Danois Mercyful Fate.

Le speed metal exagère encore ces caractéristiques par une utilisation systématique de la double grosse caisse et un volume sonore avoisinant parfois 120 décibels en concert, ce qui correspond au bruit d'un avion gros porteur au décollage ! Parmi les groupes représentatifs de ce courant, citons les Américains Anthrax, les Allemands Helloween (*Walls Of Jericho,* 1986) et Blind Guardian (*Battalions Of Fear*, 1988). Ted Nugent, le vétéran américain du heavy rock, avait prévenu les générations futures : « Quand c'est trop fort, c'est que tu es trop vieux. »

Les Australiens d'AC/DC perpétuent l'héritage du blues-rock vendeur fait de riffs lourds et libéré de poses trop connotées.

Les Britanniques de Motörhead (créé en 1975) influenceront beaucoup de variantes du heavy metal qui vont suivre, en particulier certains groupes de thrash metal.

À partir de 1983, le thrash metal voit l'émergence de groupes comme Metallica (*Kill' Em All*, 1983), Slayer (*Show No Mercy*, 1984), Testament ou Kreator. La musique se radicalise par des tempos très rapides, des voix qui deviennent hurlements et l'adhésion à un primitivisme sonore qui rejette l'harmonie tonale.

Le death metal utilise le grognement ou le rugissement comme émission vocale, une certaine forme d'atonalité et les contrastes dans la rythmique. Le son des guitares saturées est souvent étouffé (technique du mute*). Les groupes apparentés à ce style sont The Possessed (*Seven Churches*, 1985), Death (*Scream Bloody Gore*, 1987), Morbid Angel (*Altars Of Madness*, 1989), Deicide, Entombed...

On reprochera souvent au heavy metal la reproduction mécanique de codes vestimentaires et musicaux entraînant une sorte

de consanguinité musicale, facteur de dégénérescence. Mais, parmi les groupes de metal (Machine Head, Pantera), les Brésiliens de Sepultura, proposent, entre le death metal et le thrash metal, une musique qui transcende les lois du genre grâce à des apports extérieurs assimilés. Au départ influencés par Slayer, ils trouvent leur voie grâce à des textes politisés et à une utilisation d'instruments ethniques (*Chaos A. D.*, 1993 ; *Roots*, 1996).

De son côté, Anthrax confère à son speed metal presque punk une certaine dose d'humour et collabore avec le groupe de rap Public Enemy. Rage Against The Machine emprunte également au rap un certain phrasé du chant et un esprit de contestation. La musique, sans artifice technologique, utilise le metal comme un vecteur et non comme une fin en soi. Apparu à la fin des années 1990, le neo metal perpétue cet héritage grâce à Korn, qui utilise des samples* de batteries, Slipknot, Limp Bizkit, au chant très rap, Deftones, ou les Français de Pleymo.

Le black metal à la thématique satanique est promu par Venom dans l'album *Black Metal* (1982). Il bénéficie d'un certain renouveau vers 1990 avec Marduk, Mayhem, ou Darkthrone, Burzum et Dimmu Borgir. Ces deux derniers groupes se particularisent par l'emploi de claviers.

À partir de 1990, le metal progressif, représenté par les Américains de Dream Theater, les Allemands de Vanden Plas ou les Brésiliens de Angra, intègre des claviers et s'inspire du rock progressif des Britanniques Marillion et des Canadiens Rush pour proposer de longues pièces, toujours très techniques.

Alors que le hard rock est écouté par un large public socialement intégré au point d'être classé dans la catégorie « adult-oriented

rock », les diverses formes extrêmes de heavy metal touchent plutôt des adolescents en ruptnre, fascinés par les thématiques morbides véhiculées par des jeux vidéo et un certain cinéma gore, et qui en arrivent parfois à confondre l'imaginaire fantasmé et la réalité. Mais, si certains faits divers sanglants ont été effectivement initiés par des fans de heavy metal s'adonnant au satanisme, il ne faut pas pour autant sous-estimer la dose d'humour qui existe dans ces univers musicaux. La majorité des jeunes « mordus » partagent en effet avec les musiciens un goût du second degré prononcé (mis en évidence dans le film parodique *This is Spinal Tap* de Rob Reiner, 1984).

Eugène LLEDO

HARDCORE

Sorte de punk extrémiste, le hardcore se développe aux États-Unis en dehors des circuits traditionnels de production et de diffusion.

Au début des années 1980, une curieuse formation américaine écrit des textes à consonances sociales sur une musique hybride : composé de musiciens noirs, Bad Brains invente un certain hardcore en mélangeant dans une même chanson des passages reggae chaloupés et des rythmiques punk ultrarapides ; sa musique politisée, sorte de version américaine du punk teinté de heavy metal, dénonce les travers de la vie américaine. Bad Brains sera une des sources d'inspiration des Beasty Boys d'avant leur période rap.

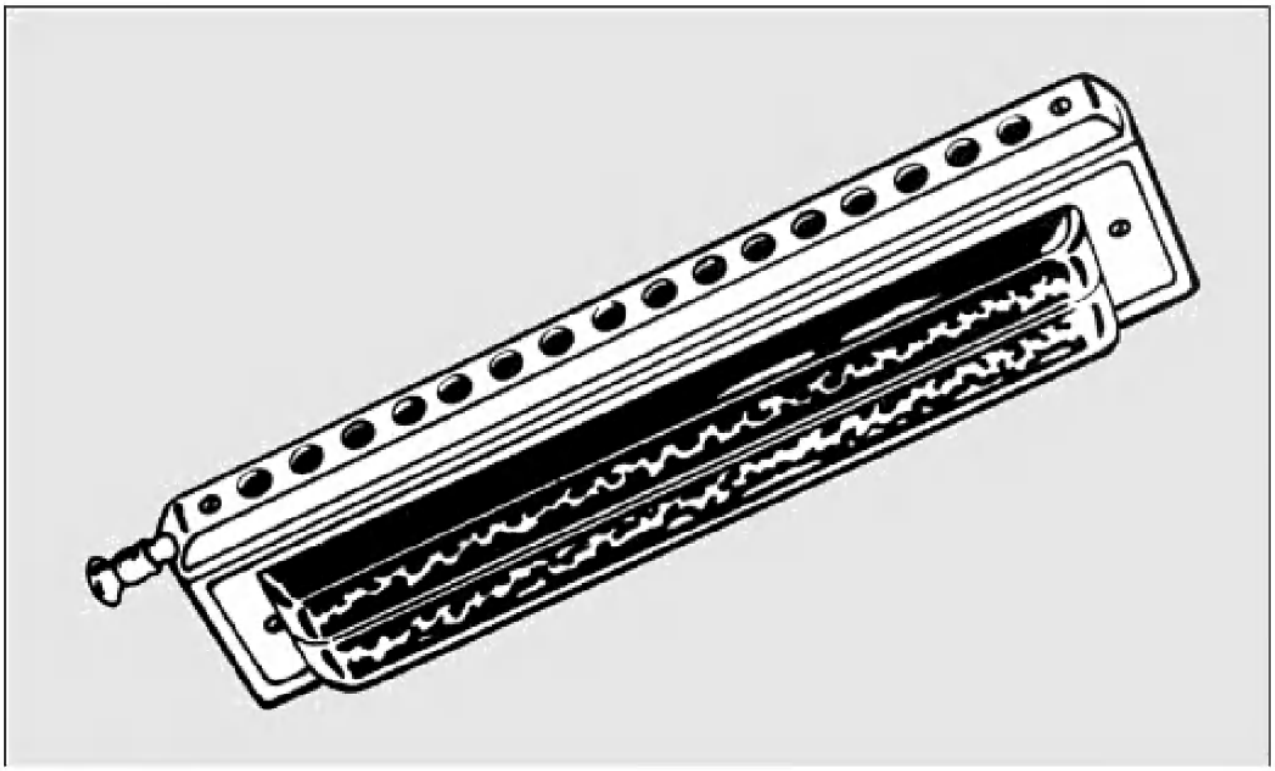
Dans la lignée des Dead Kennedys, souvent censurés, l'activiste Henry Rollins ou le groupe Suicidal Tendencies jouent aussi des chansons ultrarapides avec un chant hurlé.

Au tournant des années 1990, le groupe Fugazi impose ses idées alternatives : disques et places de concerts accessibles, pas de compromission avec les multinationales du disque. Son hardcore s'inspire du punk alternatif de Black Flag, un des créateurs du genre.

Eugène LLEDO

HARMONICA

L’harmonica est un instrument à anches libres battantes de petite taille, de la même famille que l’accordéon. C’est le souffle de l’instrumentiste qui, en passant par des alvéoles munies de lamelles métalliques, les anches, produit les notes de deux manières distinctes : en soufflant ou en aspirant l’air.



Harmonica.

La hauteur de la note dépend de la longueur de la lamelle métallique. L’harmonica diatonique ne possède pas toutes les notes de la gamme chromatique : il est accordé dans une tonalité déterminée. L’harmonica chromatique permet, grâce un système de tirettes, d’obtenir tous les demi-tons, donc de jouer dans toutes les tonalités, mais son apprentissage est moins aisé.

Copyrighted material

Il faut noter que plusieurs instruments de musique, comme l'harmonica de verre, ont porté un nom identique, mais leurs principes étaient totalement différents.

• Histoire

L'harmonica est un orgue à bouche occidental. En Orient, les orgues à bouche semblent être apparus en Chine, sous les noms de *he* et de *yu*, entre le XIVe et le XIIe siècle avant J.-C. ; ils ont donné le *sheng* chinois, attesté vers le VIIe siècle avant J.-C., le shō japonais et le *saenghwang* coréen. Il est établi que des instruments de ce type ont été importés en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle, mais peut-être avaient-ils été introduits en Europe par des moines dès le XVIIe siècle.

L'instrument moderne, appelé en Allemagne *Mundharmonika* (harmonica à bouche), a été inventé en 1822 par un horloger allemand, Christian Friedrich Ludwig Buschmann. En 1857, un autre horloger allemand, Matthias Hohner, fonde à Trossingen, en Bade-Wurtemberg, la firme Hohner, qui commence à produire de manière industrielle les harmonicas. La production croît rapidement pour exploser à la fin du XIXe siècle. C'est que l'instrument remporte un énorme succès aux États-Unis, où il est exporté dès 1862. En 1896, un des modèles de Hohner, le Marine Band, est breveté dans ce pays, où il va rencontrer un énorme succès. Le blues adoptera l'harmonica diatonique au début du XXe siècle, car c'est l'instrument transportable et expressif par excellence. Le modèle chromatique devient lui aussi fort populaire. Le virtuose Larry Adler (1914-2001) devient une star internationale à la fin des années 1920.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'harmonica apparaît menacé par son image d'instrument populaire dans un monde ou le rock 'n'

roll écrase les autres musiques populaires. Mais, dès les années 1960, de nombreux artistes, parmi lesquels les représentants de la « British invasion » – comme les Beatles, les Rolling Stones ou les Yardbirds –, vont le brandir comme un emblème de leur attachement aux racines blues.

• Styles musicaux

Si quelques compositeurs comme Darius Milhaud (*Suite anglaise*, pour harmonica et orchestre, 1942), Ralph Vaughan Williams (*Romance*, pour harmonica, piano et cordes, 1952), Arthur Benjamin (*Concerto pour harmonica*, 1953), Malcolm Arnold (*Concerto pour harmonica*, 1954), Heitor Villa-Lobos (*Concerto pour harmonica*, 1956) ou Henry Cowell (*Concerto pour harmonica*, 1962) se sont intéressés à l'instrument, c'est surtout dans la musique populaire que l'harmonica s'est épanoui.

Les bluesmen sont parvenus à tirer de l'harmonica des sonorités « africaines » rappelant parfois les mélismes vocaux et les trompes du continent perdu. Dans les musiques du delta du début du xx^{e} siècle, l'harmonica évolue dans un registre aigu et sert parfois de « machine à bruitages » (imitation des cris d'animaux, des trains, des bruits de la vie quotidienne...).

L'instrument trouve aussi sa place dans la country music : DeFord Bailey participe régulièrement au Grand Ole Opry de 1926 à 1941 ; Charlie McCoy accompagne Roy Orbison, Jerry Lee Lewis ou Bob Dylan dans les années 1960. Doc Watson joue à la fois de l'harmonica et de la guitare en utilisant son fameux porte-harmonica.

Dans le rock, l'harmonica est souvent utilisé comme instrument d'appoint (par Mick Jagger, Brian Jones, John Lennon, Bob Dylan, Bruce Springsteen). Le Paul Butterfield Blues Band, groupe de blues rock dont le leader est harmoniciste, obtient un succès retentissant dans les années 1960.

Dans le jazz, l'instrument est assez rare mais l'Américain d'origine belge Jean-Baptiste « Toots » Thielemans est reconnu comme un bopper de premier plan. On peut aussi citer Eddie Shu, saxophoniste de formation, et le batteur Wilbur Kirk.

Le compositeur et multi-instrumentiste Stevie Wonder, géant de l'instrument, s'illustre dans la soul music, le funk, le reggae, les rythmes afro-américains et latins.

Le Français Jean-Jacques Milteau fait feu de tous bois (blues, rock, chanson...) à partir d'un solide bagage blues.

• Œuvres majeures

De grands solistes ont entrepris de jouer un répertoire classique initialement réduit mais étoffé par de nombreuses transcriptions : Larry Adler, qui a même enregistré quelques plages avec Django Reinhardt, Tommy Reilly, Cham-Ber Huang, Claude Garden... De « Toots » Thielemans, on retiendra l'album *Footprints* (1989) et la célèbre valse *Bluesette*.

Pour explorer les origines de l'harmonica blues, il faut écouter Sonny Terry dans *Train Whistle Blues* (1938) ou *Lost John* (1954), Howlin' Wolf enregistré par Sam Philips, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), qui a joué avec Robert Johnson et B. B. King (à écouter : *Sonny Boy Williamson. Gitanes Blues*). Pour découvrir le

son de Chicago, il faut écouter John Lee « Sonny Boy » Williamson et Jimmy Reed.

Le morceau instrumental *Whammer Jammer* de Magic Dick, harmoniciste du groupe de rock américain J. Geils Band, est représentatif de l'harmonica rock influencé par le blues.

Stevie Wonder est un des instrumentistes les plus expressifs à l'harmonica chromatique (*Isn't She Lovely*).

• Modes de jeu

S'il est probable que les musiciens connaissaient sommairement la technique de l'*overblow* dès les années 1930, c'est le pianiste et harmoniciste Howard Levy qui l'a réellement développée : en bloquant la lamelle soufflée et en faisant vibrer la lamelle « aspirée », on peut produire d'autres notes que celles de la gamme diatonique et accéder à un jeu chromatique avec un instrument pourtant diatonique au départ. Le *bending*, ou altération, permet de changer la hauteur de la note de base ou de produire des inflexions. Dans le *tongue blocking*, on englobe plusieurs alvéoles avec la bouche tout en en obturant partiellement certaines avec la langue. L'effet wa wa est possible en couvrant l'instrument avec les mains et en ouvrant régulièrement celles-ci pour provoquer une oscillation du son. Les possibilités d'amplification confèrent la possibilité de travailler la palette sonore avec d'autres moyens, parmi lesquels les pédales d'effets ; ce processus a été amorcé avec Marion « Little Walter » Jacobs (1930-1968).

Eugène LLEDO

HARMONIE

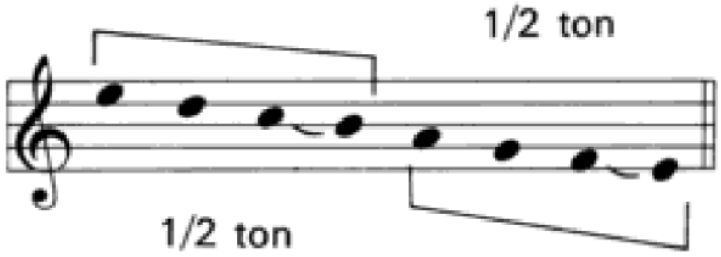
Introduction

Le mot « harmonie » vient des lointains les plus reculés de la Grèce antique. Mais le sens que lui donnaient les Grecs n'est pas du tout celui qu'il revêt en musique polyphonique moderne (« moderne » devant s'entendre d'une période étroitement limitée à quatre siècles environ). Encore que la notion d'harmonie ait appartenu tout d'abord moins au domaine de la technique qu'à celui de la philosophie, elle a fini par s'identifier, dans la Grèce classique, à la notion d'échelle. L'harmonie, telle que la définissent Aristoxène, Platon ou Aristote, c'est le *mode*, c'est-à-dire une disposition type des sons contenus à l'intérieur de l'octave, et une succession caractéristique des intervalles inégaux qui les séparent.

Tous les sons possibles sont contenus dans l'octave puisqu'ils ne peuvent, au-delà de ses limites, que se reproduire dans une tessiture différente. Mais à l'intérieur de l'octave, toutes les subdivisions sont théoriquement possibles, et les musiques étrangères à la syntaxe musicale de l'Occident en utilisent des quantités et tirent des innombrables groupements et des hiérarchies complexes à quoi elles les soumettent les plus riches significations poétiques ou religieuses.

La musique grecque classique opérait parmi tous ces possibles une sélection de sept sons, scientifiquement établie en fonction des intervalles obtenus en divisant par moitié, tiers, quart, etc., une corde vibrante. Elle établissait la valeur de consonance parfaite des intervalles d'octave, de quinte ou de quarte, et, en accordant ses

instruments par le repère de ces intervalles, elle trouvait les sept sons de la gamme diatonique, dite harmonie dorienne, échelle qui juxtapose deux groupes de structure identique, chacun de quatre notes comprises dans un intervalle de quarte. Le mode dorien est ainsi fait de ce qu'on appelait deux tétracordes,



présentant la même succession d'intervalles : deux tons suivis d'un demi-ton. Les demi-tons, se trouvant à la base des deux tétracordes, donnent au mode une sorte de déclivité vers le grave.

Les intervalles entre les sons de l'échelle diatonique étant inégaux, leur énoncé successif prenait des aspects divers selon le degré qui lui servait de base. Il naissait de là des modes nettement différenciés. Certains d'entre eux (dorien, mixolydien, éolien) constituaient le groupe noble des harmonies doriennes. Les autres, constituant le groupe phrygiolydien, introduit plus tardivement dans la musique grecque, étaient d'origine orientale : phrygien (mode de *ré*), ionien (mode de *sol*), hypolydien (mode de *fa*).

À partir d'une certaine époque, les musiciens grecs introduisent entre les degrés des modes (au moins entre quelques-uns d'entre eux) des chromatismes de l'ordre du quart de ton, propres à faire valoir la virtuosité des chanteurs. Symptôme de décadence qui a été sévèrement attaqué par Platon.

L'essentiel des traditions musicales de la Grèce antique est à la base du plain-chant médiéval, où l'on retrouve ses différents modes classés en huit catégories. C'est dans cette longue période étalée sur

Copyrighted material

plusieurs siècles du Moyen Âge occidental que devait se produire l'évolution profonde dont est sorti le système musical sur lequel on vit aujourd'hui. Dès lors, le mot « harmonie » change de signification. Il ne s'applique plus à la succession des sons, mais à leur audition dans la simultanéité.

1. De la polyphonie à l'accord parfait

Comment s'est opéré ce retournement de situation ? Par un mécanisme naturel qui a son origine dans une habitude de plus en plus répandue et envahissante dans l'église catholique, de superposer et d'enchevêtrer entre elles des lignes mélodiques différentes et aussi indépendantes que possible les unes des autres. L'art du *contrepoint* est né de cette pratique. Art savant, dont la complexité n'a cessé de croître, jusqu'à ce que, de cette complexité même, surgisse un élément apparemment stabilisateur : l'accord vertical, identifié, reconnu, codifié.

L'harmonie moderne est donc, à son origine, une sorte de phénomène de génération spontanée. Au sein d'une polyphonie perpétuellement mouvante et qui prenait appui sur les consonances dites parfaites (unisson, octave, quinte, quarte), où les diverses parties venaient périodiquement se rassembler, les musiciens s'avisèrent peu à peu que certaines agrégations de sons déterminés donnaient à leur oreille la sensation d'une agréable plénitude.

Ces agrégations consistaient dans l'adjonction à la consonance de quinte (*do-sol*) de la tierce majeure (*do-mi*), jusqu'alors considérée, d'abord comme une dissonance, puis comme une consonance imparfaite.

D'où vient cette impression de plénitude ? Évidemment de la coïncidence de ces sons avec la résonance naturelle. Si bien que le *mi* et le *sol* associés au *do* grave ne font que préciser un complexe sonore déjà perçu à l'audition de ce *do* par une oreille exercée (sons harmoniques).

Ainsi fut découvert l'accord parfait majeur de trois sons, superposition de deux tierces dont la plus grave est majeure (deux tons entiers), la plus haute mineure (un ton et demi), les deux notes extrêmes étant à distance de quinte.

Les premiers accords parfaits de trois sons employés comme tels apparaissent au XIV^e^ siècle dans différents ouvrages, le plus connu d'entre eux étant la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut (1300 env.-1377). La partie centrale du credo de cette messe est un moment de l'histoire, celui où la musique, basculant de 90 degrés sur son axe, passe de l'écriture horizontale à l'écriture verticale.

Toutefois l'accord parfait n'est encore doté, dans les œuvres de cette époque, d'aucune fonction particulière. La notion d'accord n'est même pas entrée dans l'univers des musiciens. Mais la prise en considération d'un agrégat de sons en concordance avec la résonance naturelle mène à des découvertes nouvelles ; d'abord à celle-ci que, sur les sept sons utilisés dans les modes diatoniques médiévaux (correspondant aux touches blanches du piano, les touches noires étant réservées aux sons altérés), il y en a trois, et trois seulement, le *do*, le *fa* et le *sol*, qui supportent un accord parfait conforme à la résonance naturelle. On constate d'autre part que le complexe créé par ces trois accords parfaits majeurs contient

l'intégralité des sept sons de l'échelle, le *do* et le *sol* étant entendus deux fois, les autres une seule.

Il y a donc, dans ce complexe, l'affirmation catégorique de la personnalité de la gamme (ou mode) de *do* majeur, et de l'importance, dans cette gamme, du *do* et du *sol*, c'est-à-dire du premier degré ou tonique et du cinquième appelé dominante ; le *fa*, quatrième degré ou sous-dominante, venant immédiatement derrière dans cette hiérarchie.

Quant aux accords de trois sons que l'on peut construire selon le même procédé sur les autres degrés de cette gamme, en leur adjoignant un son à la tierce et un son à la quinte, ils ne présentent pas la même structure puisque, l'intervalle entre les sons extrêmes étant une quinte, les deux tierces intérieures occupent des positions renversées : tierce mineure à la base, tierce majeure au sommet.

Les accords mineurs ne peuvent donc pas être regardés comme émanant de la résonance naturelle. Si leur caractère consonant a fini par s'imposer aux musiciens de ces temps lointains, c'est en raison de cette marge de tolérance qui est le propre de l'oreille hnmaine, et par analogie avec la consonance, irrécusable celle-là, de l'accord parfait majeur.

Acceptés dans le système harmonique en formation, ils ont occupé pourtant, dans la hiérarchie des accords consonants, un rang inférieur.

Cet ensemble d'harmonies élémentaires s'organise donc dans un monde clos, gouverné par trois harmonies maîtresses. Le pouvoir organisateur du mode d'*ut* (ou de *do*) ainsi affirmé devait rejeter peu à peu dans l'oubli, et pour plusieurs siècles, les modes médiévaux.

Pour voir les choses dans toute leur extension, il est temps d'ajouter que le mode d'*ut* étant une sélection de sept sons prélevée sur les douze sons de l'échelle chromatique (celle-ci divisant l'octave en douze demi-tons), la succession d'intervalles qui lui est propre peut être reproduite à partir de n'importe lequel des degrés de cette échelle ; ce qui entraîne naturellement l'entrée en jeu des cinq sons laissés en réserve (touches noires du clavier du piano).

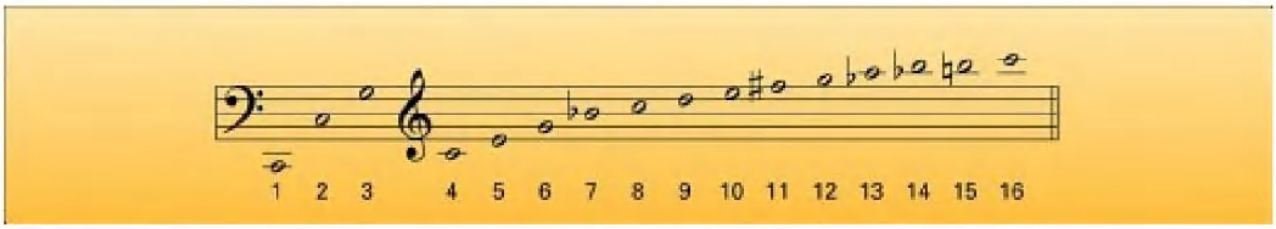
On obtient ainsi douze gammes de configuration identique, avec leur tonique, leur dominante, leur sous-dominante, leurs accords parfaits majeurs et mineurs ; et selon certains procédés techniques groupés sous le nom de *modulation*, on peut passer de l'une à l'autre : c'est là le fondement du système tonal.

2. La résonance « naturelle » et l'intégration des « dissonances »

Pour demeurer dans le domaine de la théorie harmonique pure, on doit maintenant pousser plus avant l'étude du phénomène de la résonance, qui demeure, jusque dans les premières années du xx^{e} siècle, la base de toute l'évolution du langage musical.

Tous les éléments d'un accord sont, ainsi que l'a démontré Jean-Philippe Rameau (1683-1764), organiquement liés les uns aux autres, parce qu'« engendrés du même son ». Cette génération

revenant, en fait, au renforcement d'intensité de ses harmoniques naturels, tous les sons figurant au tableau de ces harmoniques pourraient, semble-t-il, avoir les mêmes droits à être considérés, relativement au son de base, comme des consonances. Si l'on se reporte au tableau des seize premiers harmoniques d'un *do* grave, on constate que, jusqu'au son 6, on est en pays de connaissance ; l'histoire du langage harmonique peut se schématiser dans l'intégration progressive aux accords des harmoniques de la figure. Si, à partir du son 6, on élimine les sons déjà acceptés dans l'accord parfait majeur, il faut annexer le *si* bémol, le *ré*, le *fa* dièse, le *sol* dièse, le *si* naturel.



Harmoniques de do. *Les seize premiers harmoniques d'un do*

Ces harmoniques sont largement dispersés par la nature dans l'espace sonore. En déplaçant chacun d'eux pour le mettre à la plus petite distance possible de la note de base, leur ensemble s'organise selon une superposition de tierces, les unes majeures, les autres mineures. De là vient que l'on ramène généralement chaque étape nouvelle de l'évolution du langage harmonique à l'ajout d'une tierce à la combinaison déjà acceptée par l'oreille.

Ainsi prennent place l'un après l'autre dans l'histoire l'accord parfait, puis les accords de septième, de neuvième, de onzième, de treizième.

Au cours de l'évolution, chaque son non encore intégré passe par une phase où il est toléré comme dissonance et soumis en tant que tel à un régime spécial. Et puis l'habitude de l'oreille finit par

Copyrighted material

l’admettre. Rien là que de normal. La tierce elle-même a subi la même quarantaine, et il lui a fallu des siècles pour se faire accepter.

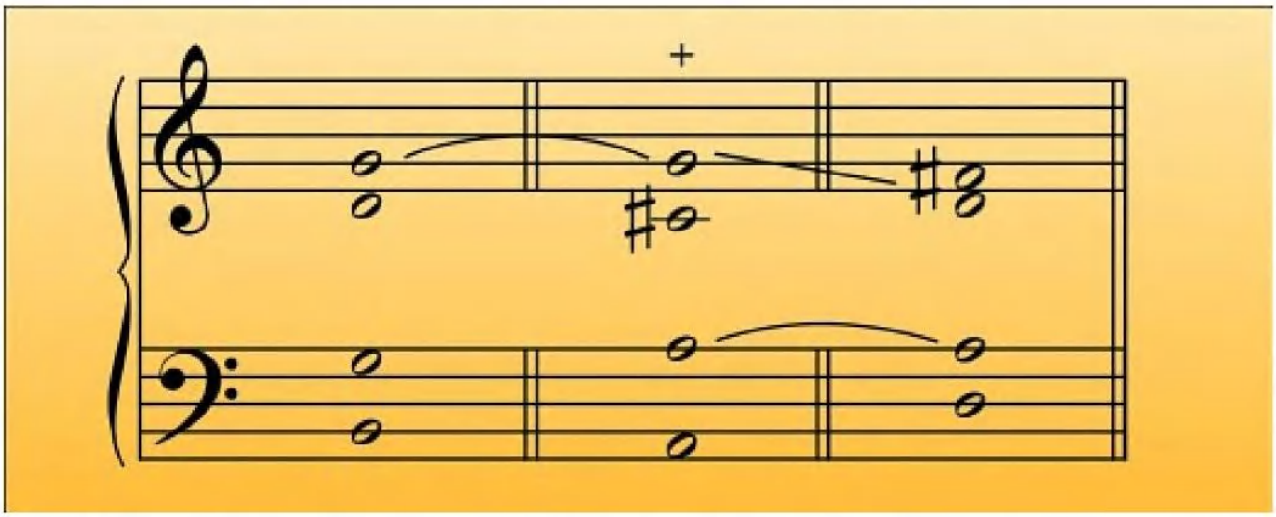
Accord dissonant en do. *Exemples d'accords dissonants tirés des treize premiers harmoniques de do.*

C’est de la même manière que le son 7, *si* bémol, à distance de septième majeure, a commencé sa carrière. Si, sur chaque degré du mode d’*ut*, on superpose une septième à l’accord parfait (sans faire appel à des altérations qui détruiraient le caractère diatonique du mode), comme pour la tierce, la distance au son de base varie d’un demi-ton. Il y a des septièmes majeures et des septièmes mineures. La septième mineure (*si* bémol sur le *do* grave) est seule conforme à la résonance, à vrai dire avec une assez forte approximation. C’est pourquoi son annexion a été beaucoup plus rapide. Mais dans les débuts, en tant que dissonance reconnue, elle dut se plier au traitement appliqué aux dissonances par la technique du temps, ce traitement consistant dans sa préparation et sa résolution.

Préparer une dissonance, c’est faire entendre la note dangereuse dans un premier accord où elle est consonante, puis, tout en la maintenant en place, changer cet accord pour un autre où elle fait subversion. Résoudre la dissonance, c’est la faire glisser de cette position réputée instable sur un son qui rétablit l’équilibre consonant. Que s’est-il passé durant le temps où la dissonance a joué son rôle ? Il s’est créé une tension au sein d’un complexe statique. Toute la musique basée sur l’harmonie repose sur ce principe dynamique. L’accord consonant vertical avait introduit dans la polyphonie médiévale un danger d’immobilité, l’accord

Copyrighted material

consonant formant un ensemble stable qui n'appelle rien après lui, donc statique.



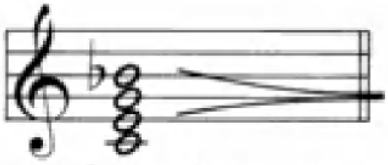
Résolution d'une dissonance. *Résolution d'une dissonance*

3. L'harmonie en mouvement

Le principe du mouvement reparaît dans la musique avec tout le système de tensions, d'attraction, de répulsion introduit par les agrégations sonores au-delà de l'accord parfait de trois sons. On a vu plus haut que, à peu près justifié par la résonance naturelle, l'accord de septième mineure, *do-mi-sol-si* bémol, obtenu par l'adjonction d'une tierce mineure à l'accord parfait majeur, fut rapidement affranchi de l'exigence de préparation de la dissonance. Il ne fut pas affranchi pour autant de l'exigence de résolution ; et, pour tout musicien classique, l'accord *do-mi-sol-si* bémol contenait un principe de tension qui appelait impérieusement une détente. Les trois premiers sons de cet accord étant tenus pour consonants entre eux, quel est le rapport du *si* bémol avec chacun d'eux ?

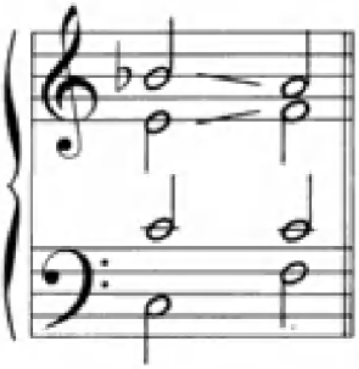
La tierce mineure qu'il forme avec le *sol* est, depuis des siècles, acceptée comme une consonance. La septième mineure qu'il forme avec le *do* est une dissonance très atténuée par le jeu de la résonance naturelle.

Copyrighted material

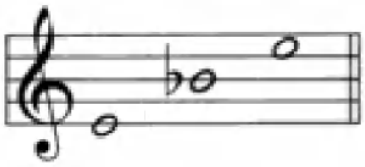


quinte diminuée

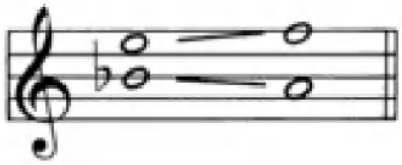
Mais l'intervalle *mi-si* bémol est éminemment instable. C'est une fausse quinte, une quinte dont on a retranché un demi-ton et qui ne peut se satisfaire de cet état provisoire. Cette quinte dite « diminuée » tend donc à se résorber dans une consonance de tierce, le *mi* montant au *fa* et le *si* bémol descendant au *la*, en raison de l'attraction que le *mi* et le *si* bémol exercent l'un sur l'autre.



À noter que la quinte diminuée divise l'octave en deux parties égales.



Si on place le *si* bémol au-dessous du *mi* et non au-dessus, on obtient un intervalle identique appelé « quarte augmentée », dont les deux sons se repoussent au lieu de s'attirer, le résultat final étant le même :



Copyrighted material

Cet exemple élémentaire suffit à montrer par quel processus se produisent, au sein des agrégations harmoniques dépassant la consonance de l'accord parfait, ces états de tension dont on a dit qu'ils sont, en musique, un principe essentiellement dynamique. Il va de soi que, plus se multiplient les sons entrant dans ces agrégations, plus se compliquent et s'entrecroisent ces lignes de force qui permettent de considérer les accords comme de véritables accumulateurs d'électricité positive ou négative. Ils ont une valeur sonore en soi, mais plus encore un potentiel qui apparaît avec les mouvements qu'ils engendrent dans l'espace et dans le temps. Les accords sont des moments du discours musical, ce qui, dans le contexte romantique, donne toute sa force à la conception schopenhauerienne de Ia musique en tant que « devenir » des choses.

À la lumière de ces principes généraux se précise une image de l'harmonie qui pourrait se définir ainsi : c'est d'abord un art infiniment complexe d'assembler les sons pour former des accords au sein desquels ils réagissent les uns sur les autres selon des lois naturelles de résonance fort subtiles ; c'est ensuite l'art d'enchaîner ces accords, et dans le choix de ces enchaînements s'imprime la marque personnelle du compositeur. Car tel accord, considéré en soi, est une chose ; la manière de s'en servir en est une autre, et qui varie d'un créateur à l'autre.

4. L'effet des accords

Il serait faux pourtant de dire que les accords n'ont pas en soi une personnalité propre, dépendant de leur structure, de leur substance, des intervalles qu'ils associent entre eux et de la répartition qu'ils en font dans l'espace sonore. Ils en arrivent ainsi à rayonner autour

d'eux une sorte de fluide perçu par l'auditeur dans une sensation qui semble intéresser à des degrés divers l'ouïe, la vue et même le toucher : une impression de couleur, de densité, une caresse, un enveloppement voluptueux, un sentiment suggéré, I'esquisse d'un mouvement.

Il est vrai que ces effets sur notre affectivité dépendent non seulement de I'accord considéré mais de son contexte, que le même accord peut dans une atmosphère donnée être perçu, ici comme un coup de lumière, là comme un assombrissement. Cela dépend bien souvent, dans une écriture modulante, de la tonalité dont il s'évade ou de celle qu'il introduit. Cela dépend encore de la tessiture où on le fait entendre ou de la position large ou resserrée des sons qui Ie constituent.

Il n'en reste pas moins que Ies rapports d'intervalIes qui s'établissent dans la contexture d'un accord Ie prédestinent, dans une certaine mesure, à certains usages de préférence à d'autres. Rameau, qui était très attentif à ces phénomènes, a été l'un des premiers à Ie percevoir ; témoin cette phrase prophétique en avance d'au moins un siècIe sur Ies conceptions de son époque : « La douceur et Ia tendresse s'expriment parfois assez bien par emprunts et par superpositions (septièmes diminuées, neuvièmes et onzièmes) plutôt mineures que majeures, dans les parties du milieu plutôt que dans les extrêmes. Le désespoir et toutes Ies passions qui portent à la fureur demandent des dissonances de toute espèce non préparées ; et surtout que les majeurs règnent dans le dessus. Il est beau dans certaines expressions de cette nature de passer d'un ton à l'autre par une dissonance non préparée. »

• L'accord de quarte et sixte

Pour prendre l'exemple le plus simple que puisse fournir tout le vocabulaire de l'harmonie classique, il suffit de s'arrêter un instant sur l'accord de quarte et sixte, accord consonant de trois notes qui n'est autre que l'accord parfait : *do-mi-sol*, attaqué en plaçant le *sol* à la basse. Il est évident qu'il n'a pas du tout la même couleur et qu'il ne peut pas avoir la même fonction que l'accord *do-mi-sol* dans sa position fondamentale. La musique classique en fait un usage immodéré dans ce qu'on appelle la cadence parfaite.

Or, dans cette cadence parfaite, malgré le caractère statique qu'ont les accords consonants de trois sons, l'accord prend une valeur dynamique parce que ses deux sons supérieurs, sous-entendant l'harmonie qui va suivre, semblent l'appeler et n'être là que pour indiquer un mouvement vers elle. D'où le rôle capital que les musiciens classiques confient à l'accord de quarte et sixte, à savoir celui d'introduire la cadence qui précède toujours la conclusion d'une œuvre concertante ; cadence où le virtuose se lance dans des acrobaties, souvent improvisées au temps jadis. Quand il a épuisé son répertoire, il ramène harmoniquement à la formule cadencielle laissée en suspens, l'orchestre la reprend où il l'avait laissée, et c'est la fin du morceau, parfois retardée par une coda.

Ce fameux accord de quarte et sixte, tellement attendu dans tous les concerti classiques, n'a plus très bonne presse à partir de la

Copyrighted material

seconde moitié du XIXe siècle. Richard Strauss en a fait cependant très largement usage, mais non point selon la formule classique. Il est plutôt pour lui un moyen de marquer des étapes du discours musical, parce qu'il se manifeste à la fois comme une sorte d'aboutissement d'une période et comme un rebondissement vers ce qui suit. Et cela parce qu'il est statique en tant que renversement de l'accord parfait et dynamique de par sa disposition particulière. C'est en somme un accord « ouvert », et pour le musicien une grande facilité.

• L'accord de septième diminuée

Un autre accord extrêmement caractéristique et dont on a un peu abusé est l'accord de septième diminuée. Comme bien d'autres, il est fait d'un étagement de trois tierces mais – phénomène unique – ces trois tierces sont mineures, de sorte que ses trois renversements reproduisent exactement la même disposition d'intervalles différents qui le composent. L'accord de septième diminuée, étant fait d'intervalles égaux, n'a pas une étiquette tonale déterminée. Il introduit d'ailleurs un principe chromatique.

Dans les enchaînements auxquels il donne lieu, il peut déboucher à volonté sur des tonalités différentes. Et, pour la même raison, s'il est employé isolément, s'iI est pris comme un absolu, il est chargé d'une équivoque, d'une espèce d'inconfort ou d'inquiétude qui Ie désigne tout naturellement pour tous les effets mystérieux, fantastiques. C'est pourquoi le théâtre lyrique en fournit de si nombreux exemples. C'est cet accord que l'on entend lorsque la statue du Commandeur s'encadre dans la porte de Don Juan.

• L’accord de neuvième

Tout à l’opposé de l’accord de septième diminuée, l’accord de neuvième s’affirme par sa plénitude et sa stabilité :

Il faut en voir la raison dans la disposition des quatre tierces superposées dans l’accord : les deux tierces mineures au centre, les tierces majeures de part et d’autre, à la base et au sommet de l’édifice. Symétrie parfaite, équilibre harmonieux. Claude Debussy a bien souvent recours à lui dans *Pelléas et Mélisande*, où il l’enchaîne volontiers sur lui-même dans des successions où chaque partie se déplace parallèlement aux autres. Par la suite, les musiciens de jazz ont exploité ce procédé sans discrétion.

L’accord de neuvième dont il a été question ci-dessus est celui que justifie approximativement la résonance naturelle, c’est-à-dire celui où la septième est mineure et la neuvième majeure. En s’écartant de la résonance, Ie langage harmonique connaît d’autres types d’accords de neuvième, selon Ies diverses possibilités de répartition des intervalles majeurs et mineurs dans la superposition des tierces.

Ce même principe de répartition variable multiplie les aspects différents que peuvent revêtir les accords plus complexes de onzième et de treizième, dont on trouve des exemples nombreux dans la musique de Ia première moitié du xx^{e} siècIe.

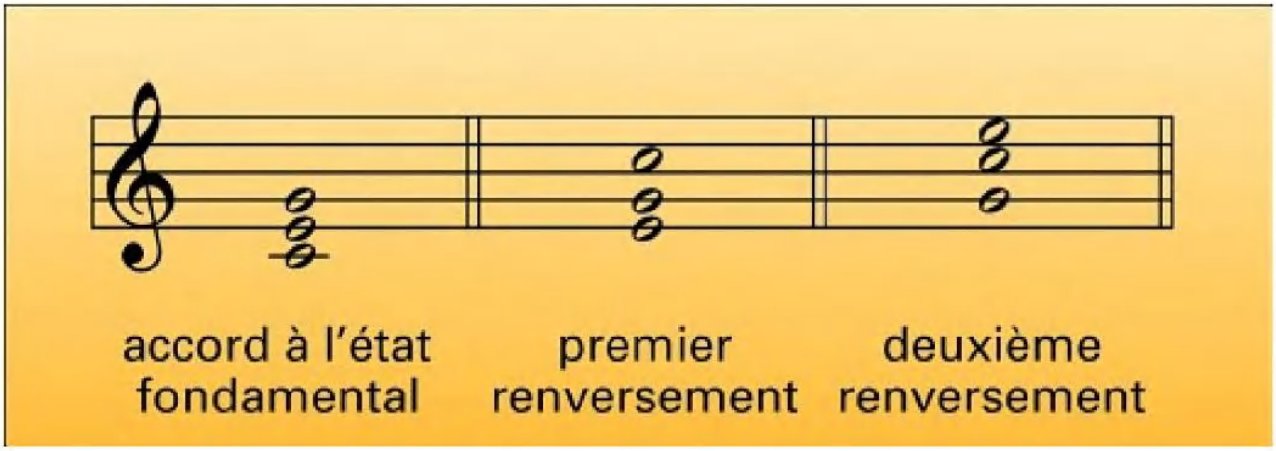
5. Les principes

d’enrichissement

Il est important d’ajouter que cet aspect mouvant de l’harmonie n’est pas seulement le fait de la multiplication des étagements de tierces. Divers procédés d’écriture interviennent pour créer des éléments de tension provenant d’autres origines.

• Les renversements

Un très important procédé de diversification des accords réside dans leur renversement, c’est-à-dire dans l’installation à la base d’une de ses notes constitutives autre que la fondamentale. Il y a donc autant de renversements d’un accord que de sons qui le définissent, moins un.



Accords : renversements.

Dans ces renversements, le rapport des différentes notes avec la basse cesse naturellement de concorder avec celui des harmoniques naturels de celle-ci. Par rapport à sa position fondamentale, l’accord renversé change donc de couleur, de signification, de fonction. Tant qu’il prend pour base les harmoniques les plus proches et les plus

évidents (quinte et tierce) de la fondamentale, il demeure aisément identifiable en tant que variante de l’accord initial. Cette

Copyrighted material

identification devient plus malaisée à mesure qu'on s'éloigne de ces premiers harmoniques.

Tel ou tel renversement d'accords de onzième ou de treizième peut en venir ainsi à présenter des agglomérations de sons qui laissent planer des doutes sur leur identité. D'autant que leur mystère peut se trouver agrandi à l'infini par l'intervention de certains procédés d'écriture, qui constituent précisément un de ces éléments propres à enrichir de nouvelles tensions le dynamisme du langage musical.

• Les sons étrangers

Le principal élément étranger à l'accord est l'*appoggiature*, qui consiste à remplacer, au moment de l'attaque, un accord par des sons voisins, étrangers à son climat naturel. Ces sons étrangers entrent en conflit plus ou moins violent avec les sons constitutifs de l'accord, et ils doivent ensuite, en principe du moins, résoudre ce conflit en rentrant dans le rang, c'est-à-dire en abandonnant leurs positions de combat pour retrouver les sons qu'ils ont provisoirement écartés du complexe pensé par le compositeur. C'est là un principe, mais ce n'est qu'un principe. Scrupuleusement observé dans l'époque classique, il n'est plus guère qu'un souvenir dans une grande partie de la musique du début du xx^{e} siècle.

À partir d'une certaine époque et d'une certaine complexité, les implications rigoureuses reconnues par le musicien classique ou romantique à certaines tensions harmoniques cessent, en fait, d'être regardées comme contraignantes. Les musiciens tendent à s'en affranchir. Debussy en vient à considérer les accords comme des individualités autonomes, libres de résoudre ou de ne pas résoudre leurs conflits internes. Il les enchaîne les uns aux autres selon nul

autre critère que son imagination et son goût, faisant fi des attractions comme des répulsions jugées avant lui naturelles et quasi automatiques entre les sons associés.

• La relativité des dissonances

La résolution des appoggiatures, entre autres, peut demeurer sous-entendue. C'est là une innovation enivrante, incalculable dans ses conséquences. Elle consacre la valeur absolue de la beauté de la matière sonore. Mais la notion même de dissonance devient de plus en plus floue. Des grappes de sons que le musicien classique eût considérés comme antagonistes seront acceptées comme de savoureuses synthèses, objet d'une délectation de l'oreille qui peut à volonté s'ouvrir sur mille autres ou se refermer sur elle-même et trouver en soi sa propre fin.

Plus tard on en vient à des agrégations encore beaucoup plus complexes, obtenues par superposition d'accords différents, et surtout par superposition d'accords appartenant à des tonalités différentes. Igor Stravinski, Darius Milhaud, Serge Prokofiev, parmi d'autres, ont usé ainsi de la technique dite polytonale. Toutefois, quelles que soient les extrémités auxquelles ces procédés portent la technique de l'écriture harmonique, ils n'abolissent pas pour autant les principes qui sont à la base de ce langage.

Les principes de l'harmonie classique commencent à chanceler sur leurs bases à partir du moment où, s'évadant de toute loi réputée plus ou moins conforme à la donnée naturelle, les musiciens introduisent dans leurs associations harmoniques des chromatismes ressortissant à une logique beaucoup plus abstraite. Tel est le cas de l'accord de quinte augmentée, accord cher à Debussy mais que l'on

rencontre également chez Richard Wagner et qui procède d'une autre échelle que l'échelle diatonique.

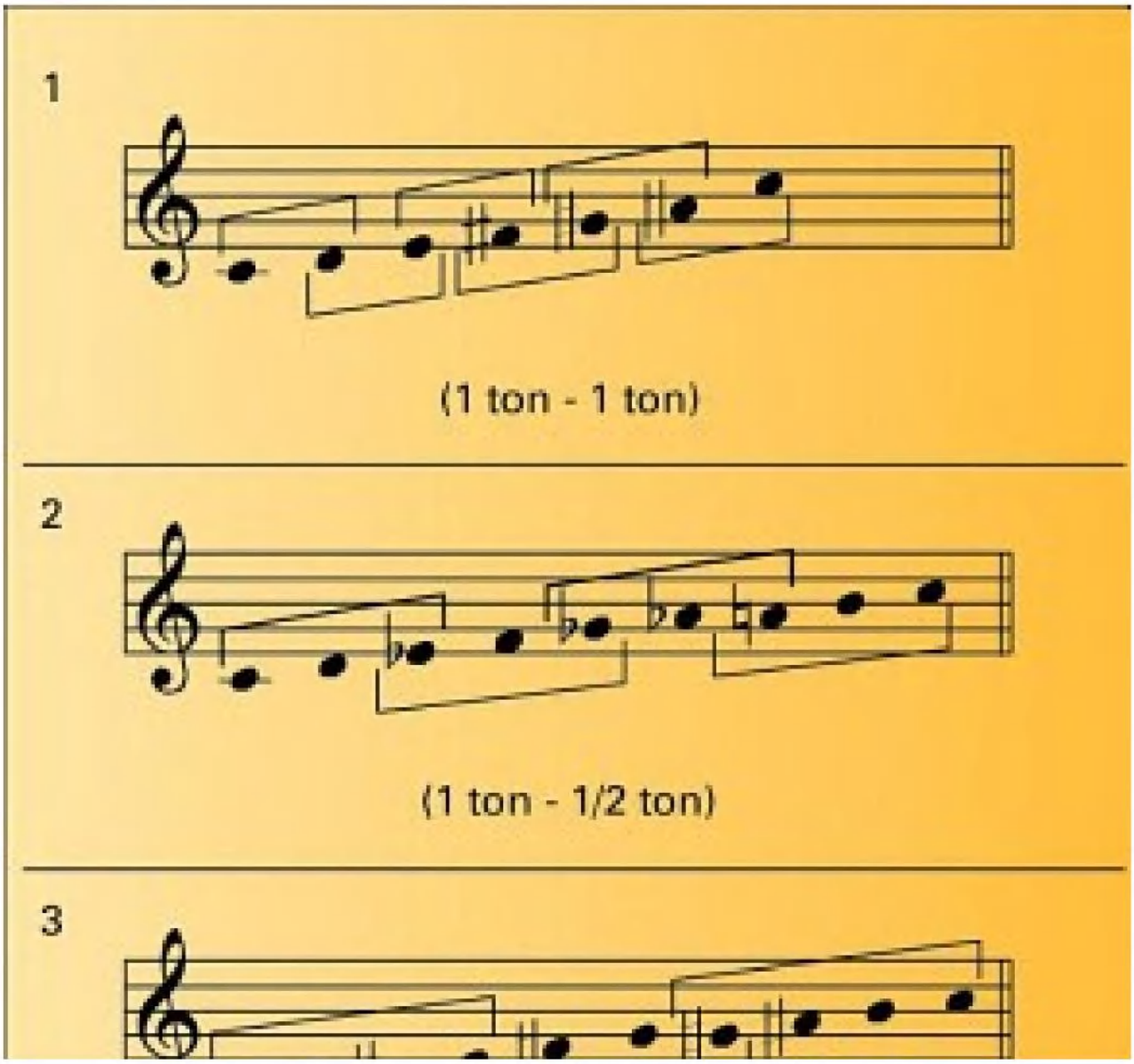
Sa logique découle de cette autre qui fut adoptée par les musiciens du XVIII^e siècle : le système dit « tempéré », c'est-à-dire la division de l'octave en douze demi-tons égaux. Ce n'est pas ici le lieu de démontrer les avantages d'un tel système et les perspectives immenses qu'il a ouvertes à la musique. Mais il faut admettre en contrepartie qu'il a largement consacré l'abandon de la justification de l'échelle diatonique par la résonance naturelle, car les sons donnés par la résonance ne sont pas ceux de la gamme tempérée.

Dès lors qu'on admettait la division de l'octave en douze demi-tons égaux, il était logique de s'aviser un jour qu'on pouvait le diviser également en six tons égaux. D'où l'échelle dite hexaphonique, qui saute régulièrement un son sur deux de l'échelle chromatique sur laquelle la musique occidentale vit depuis des siècles (, première portée). Mais si l'on veut bâtir un système harmonique à partir de cette échelle, on voit tout de suite qu'elle ne comporte aucun accord consonant au sens classique du terme, puisque la quinte en est exclue. L'accord de quinte augmentée

est un accord étrange, indéterminé et d'un dynamisme plutôt pauvre car, à l'intérieur du système hexaphonique, il ne peut déboucher que sur des agrégats qui lui ressemblent comme des frères. Les morceaux de musique systématiquement construits avec ce matériau sont donc assez flous, et d'une monotonie répondant à la volonté du compositeur qui en a fait un choix toujours épisodique. Il fait peser une menace imprécise sur certaines pages du *Pelléas et Mélisande*

de Debussy, notamment sur la scène des souterrains. Il donne un flottement vaporeux au prélude *Voiles* du même auteur. Mais il s'agit là de pièces brèves. Il advient que l'on ajoute à cet accord de quinte augmentée une septième majeure :

Cette septième majeure, étant étrangère à l'échelle hexaphonique, arrache en partie l'accord à son climat et lui ouvre des perspectives tonales qui font apparaître le *sol* dièse plutôt comme un accident passager.



Copyrighted material

(1 ton - 1/2 ton - 1/2 ton)

4

(1 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1/2 ton)

5

(1/2 ton - 1/2 ton - 1 ton 1/2 - 1/2 ton)

6

(1/2 ton - 1 ton - 1 ton - 1/2 ton)

7

(1/2 ton - 1 ton 1/2 - 1/2 ton - 1/2 ton)

Copyrighted material

Modes à transpositions limitées. *Modes à transpositions limitées de Messiaen, le premier étant la gamme par ton de Debussy*

La gamme par tons entiers n'est au surplus qu'une étape de la recherche moderne, qui vise à faire éclater les cadres de l'harmonie classique. Elle procédait d'une échelle nouvelle et non diatonique. À partir du moment où l'on renonce à un système harmonique basé sur le diatonisme, il y a quantité de modes plus ou moins chromatiques à l'intérieur desquels peuvent être admis et définis des accords échappant aux schémas traditionnels.

Le musicien russe Alexandre Scriabine avait, dès les premières années du XX^e^ siècle, édifié un système harmonique personnel qui, parti d'accords par superposition de quartes et non plus de tierces, l'avait progressivement mené à un *accord-mode*, d'où était exclu tout sentiment d'une tonique et d'une dominante et tout principe d'attraction entre les sons. Scriabine ne fit pas école, mais beaucoup des idées-mères de sa recherche se retrouvent dans le dodécaphonisme.

6. Vers de nouvelles harmonies

• Béla Bartók

Entre les deux guerres et immédiatement après la dernière, on put assister à divers efforts de synthèse d'un langage harmonique nouveau. Celui de Béla Bartók, d'un chromatisme exacerbé, repose sur l'usage de certains modes dont le plus courant dans son œuvre apparaît comme une combinaison du mode de *fa* (ou hypolydien) et du mode phrygien de *ré*. Il énonce à partir du *do* une gamme où le *fa* est monté d'un demi-ton et le *si* baissé d'un demi-ton.

Copyrighted material

D’autre part, Bartók a mis au point une théorie qui, associant étroitement entre elles des tonalités à distance de quarte augmentée (par exemple *do-fa* dièse), en considère les éléments comme interchangeables. On aboutit ainsi à des complexes faits de quatre tonalités différentes. Par exemple, *do* majeur est associé, d’une part à *fa* dièse majeur (à distance de quarte augmentée), d’autre part à *la* mineur, ton relatif, et à *mi* bémol mineur (à une quarte augmentée de *la* mineur).

À l’intérieur du discours musical tout son, tout accord appartenant à une de ces quatre tonalités peut être remplacé par le son ou l’accord correspondant dans l’une des trois autres. Il est aisé d’imaginer à quelles richesses et quelles complexités de langage une telle technique peut aboutir.

Bartók fait en outre largement usage, dans des accords d’une signification diatonique et tonale bien déterminée, de l’accord majeur exprimé simultanément avec son homologue mineur. Ces accords majeurs-mineurs se retrouvent largement exploités chez Stravinski, notamment dans *Le Sacre du printemps*.

• Les modes à transpositions limitées

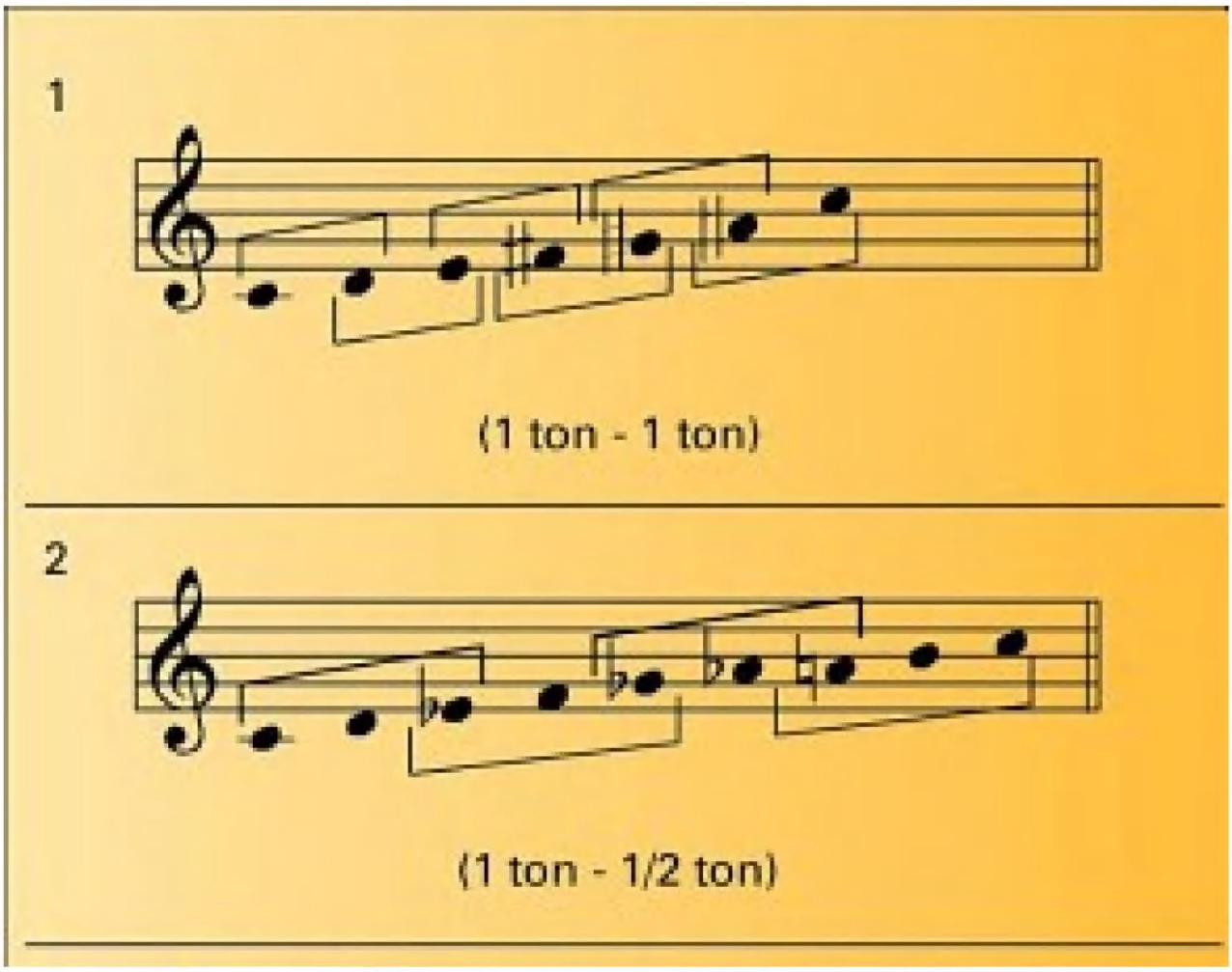
Un autre système harmonique basé sur des modes plus ou moins chromatiques est celui d’Olivier Messiaen. Ces modes, au nombre de sept, ont été établis par lui en fonction d’une caractéristique qui leur est particulière : celle de n’admettre qu’un nombre limité de transpositions. Cela signifie que, lorsqu’on cherche à reproduire la succession d’intervalles qui leur est propre, en gravissant à chaque

Copyrighted material

tentative un nouveau degré de l'échelle des douze sons, il arrive un moment où l'on retombe dans les mêmes notes.

Si l'on prend l'exemple le plus simple avec la gamme par tons entiers dont il a été question plus haut, il est facile de voir, puisqu'elle utilise six sons, soit un son sur deux du total chromatique, qu'à la première transposition, un demi-ton au-dessus, elle rencontrera les six autres et, à la deuxième transposition, elle retombera dans les premiers.

La gamme par tons est donc un mode à transposition limitée. Il en existe six autres, d'un chromatisme de plus en plus complexe, utilisant un nombre de plus en plus grand de notes différentes et donnant naissance, de ce fait, à des harmonies de plus en plus chargées, de plus en plus riches, de plus en plus étrangères aux fonctions tonales traditionnelles.



Copyrighted material

3

(1 ton - 1/2 ton - 1/2 ton)

4

(1 ton - 1 ton - 1/2 ton - 1/2 ton)

5

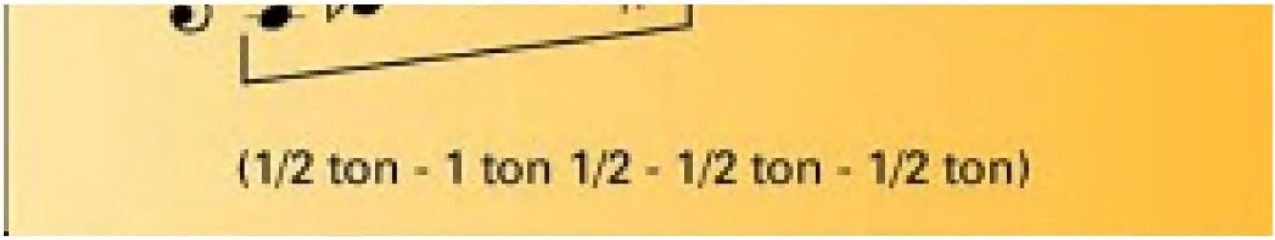
(1/2 ton - 1/2 ton - 1 ton 1/2 - 1/2 ton)

6

(1/2 ton - 1 ton - 1 ton - 1/2 ton)

7

Copyrighted material



Modes à transpositions limitées. *Modes à transpositions limitées de Messiaen, le premier étant la gamme par ton de Debussy*

Accords du troisième mode. *Exemple d'accords du troisième mode*

Les divers systèmes qui viennent d'être très sommairement évoqués, et qui intéressent l'histoire du système tonal plus encore que celle de l'harmonie, sont tous en opposition plus ou moins déclarée avec la tradition. Mais on peut dire qu'ils s'appuient sur elle d'autant plus vigoureusement qu'ils cherchent le plus à la tenir à distance.

• Le dodécaphonisme

Pour en arriver à une rupture complète et théoriquement définitive, il faut attendre la puissante offensive du système des douze sons, inventé par Arnold Schönberg et consolidé par ses deux disciples Alban Berg et Anton Webern, soit par ce qu'on a appelé l'école de

Copyrighted material

Vienne : le dodécaphonisme, tel est le nom qui a été donné en France à ce système, méthodiquement mis au point en vue de battre en brèche tous les principes dont avait vécu jusqu'ici le langage musical.

Ici, la définition même de l'accord disparaît en tant que réunion de sons engendrés par un son de base, et au sein de laquelle se produisent diverses tensions. Toute référence à la résonance naturelle est bannie de la justification des complexes sonores utilisés par les compositeurs. C'est une logique toute nouvelle qui intervient dans leur détermination ; ils sont dérivés de la « série » qui énonce, dans un ordre et selon des intervalles fixés au départ, les douze sons du total chromatique ; série modifiable à volonté par renversement, récurrence ou transpositions diverses.

Dans cette musique les notions d'harmonie et de contrepoint cessent d'apparaître comme plus ou moins rivales, les sons étant associés indifféremment dans l'espace ou dans la durée, dans la succession ou dans la simultanéité. Il n'y a donc plus ni consonance, ni dissonance. Ces termes ne recouvrent plus aucune réalité, toute agrégation étant justifiée par le mouvement des parties mélodiques enchevêtrées dans la polyphonie, et par rien d'autre.

Certains exégètes, effrayés par cette sorte de disparition de la science harmonique, cherchent à dégager des œuvres issues de cette technique sérielle des lois dynamiques subtiles où se retrouvent entre les sons des tensions, des attractions, des affinités diverses. Dans cet ordre d'idées, on en vient aisément à des discussions byzantines qui ne sauraient trouver place dans un exposé élémentaire tel que celui-ci.

Avant de terminer, il reste à signaler un procédé utilisé par une certaine « avant-garde ». À vrai dire, il ne relève plus tout à fait du domaine de l'harmonie, mais plutôt de l'acoustique. Il consiste à attaquer simultanément tous les sons que l'échelle juxtapose entre deux limites extrêmes, choisies selon le bon plaisir du compositeur. Bien plus, certains musiciens – particulièrement en Pologne – ne se contentèrent pas, à l'intérieur d'une octave, des douze sons de l'échelle chromatique, séparés entre eux par un demi-ton. Ils ajoutèrent douze nouvelles notes en partageant l'octave, non plus en douze demi-tons, mais en vingt-quatre quarts de ton. La sonorité donnée par une telle agglomération, cessant d'appartenir au langage harmonique, sort également de ce qu'on appelle la dissonance. Ce n'est ni spécialement dur, ni spécialement coloré ; c'est au fond une sonorité dépersonnalisée, et qui dépersonnalise même les timbres qui y sont associés.

L'harmonie paraît arrivée au terme d'une longue évolution. Les grandes lois qui ont fait sa fortune restent ouvertes à qui veut s'abriter sous leur tutelle, mais il n'est pas niable que l'on peut également faire de la musique valable en se passant d'elle. Le problème reste largement ouvert aux chercheurs de l'avenir.

Henry BARRAUD

Bibliographie

O. ALAIN, *L'Harmonie*, P.U.F., Paris, 3e éd. 1981
E. ANDRÉANI, *Antitraité d'harmonie*, U.G.E., Paris, 1979
J. CHAILLEY, *Traité historique d'analyse harmonique*, A. Leduc, Paris, 1977 ; *Expliquer l'harmonie ?*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967, reprod. en fac-sim., éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1985
J. CHAILLEY & H. CHALLAN, *Théorie complète de la musique*, 2 vol., A. Leduc, 1947-1951
A. DOMMEL-DIÉNY, *L'Harmonie tonale : regards sur l'évolution du langage harmonique*, éd. Transatlantiques, Paris, 4e éd. 1986

T. Dubois, *Quatre-Vingt-Sept Leçons d'harmonie*, Heugel, Paris, 1891 ; *Traité d'harmonie, ibid.*, 1891
F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 1844
P. Hindemith, *Traditional Harmony*, 2 vol., New York, 1943-1953
C. Koechlin, *Traité de l'harmonie*, 3 vol., Eschig, Paris, 1927-1930
O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, A. Leduc, 1944
R. W. Ottman, *Elementary Harmony*, Prentice-Hall, New York, 4e éd. 1989
J.-P. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722, rééd. Klincksieck, Paris, 1992 ; *Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique*, Paris, 1737 ; *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique*, Paris, 1750 (ces deux derniers ouvrages ont été réédités par l'Amer. Inst. of Musicology, Erwin R. Jacobi éd., Dallas, 1968)) ; *Intégrale de l'œuvre théorique. Traités, méthodes, préfaces, polémiques et correspondances 1722-1737*, 3 vol. B. Porot et J. Saint-Arroman éd., Fuzeau, Courlay, 2004
H. Reber, *Traité d'harmonie*, Paris, 1862
A. Schönberg, *Harmonielehre*, Universal, Vienne, 1911 (*Traité d'harmonie*, Lattès, Paris, 1983).

HARMONIUM

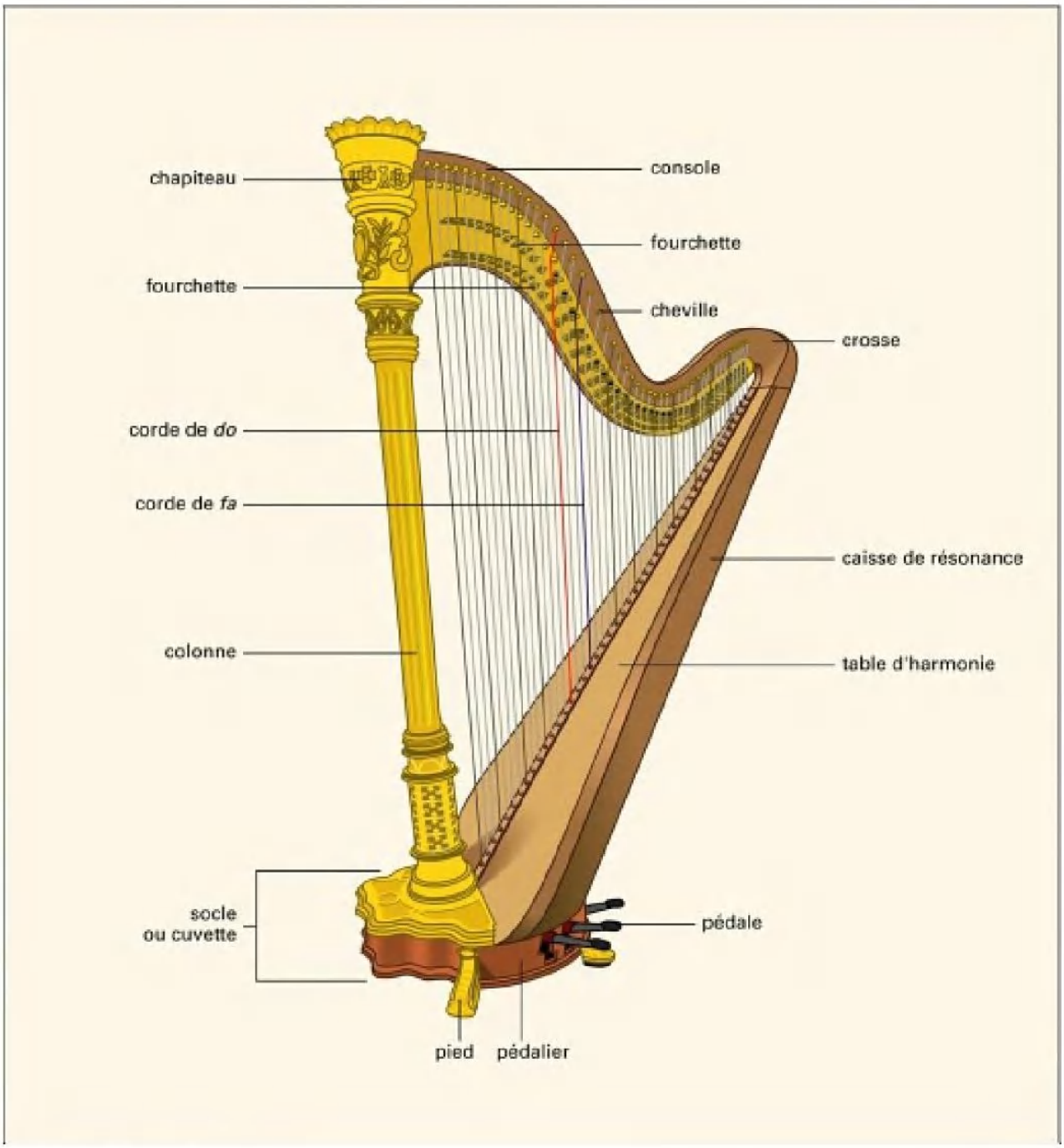
Instrument à anches libres, à clavier et à soufflerie. Deux soufflets, actionnés en alternance par Ies pieds, ou une soufflerie électrique aIimentent le réservoir en air. À Ia différence de l'orgue, l'harmonium ne comporte pas de tuyaux. Il possède un ou deux claviers et un nombre variable de registres, de quatre, huit ou seize pieds : flûte, hautbois, cor anglais, basson, clarinette, musette, bourdon, harpe éolienne, voix céleste, etc. Un dispositif permet des registrations différentes pour les deux mains. L'orgue américain ou *cottage organ* ou *melodeon* ou *melodium*, apparenté à l'harmonium, fut inventé vers 1835 par un artisan du facteur d'orgues français Jacob Alexandre et perfectionné par ce dernier sous le nom d'« orgue AIexandre ». La régale (XVIe s.), sans tuyaux et à anches battantes, peut être considérée comme l'ancêtre de l'harmonium. Certains instruments à anches libres, parmi lesquels l'« orgue expressif » de Gabriel Joseph Grenié (1810) et surtout le « poïkilorgue » de Dominique Hyacinthe Cavaillé-Coll (1834), aboutirent à l'harmonium breveté en 1842 par Alexandre François Debain. Diverses améliorations, telles la « double expression » (inventée par Victor Mustel en 1854), qui permet de nuancer différemment les aigus et les graves, et le « prolongement », qui maintient abaissées une ou plusieurs touches, furent ensuite apportées à l'harmonium. L'instrument n'a jamais réussi à se faire une place au concert. Au XIXe siècle, il était utilisé dans les salons, soit comme soliste, soit pour compléter un petit ensemble orchestraI... Il remplace également l'orgue dans les cérémonies religieuses. Le répertoire de l'harmonium comprend, outre Ia musique liturgique, des œuvres de Louis Lefébure-Wély, Sigfrid

Karg-Elert et Guy Ropartz, ainsi que des lieder pour voix et harmonium de Max Reger et les *Feuillages du cœur* (*Herzgewächse*) op. 20 d'Arnold Schönberg, mélodie pour soprano, céIesta, harmonium et harpe (1911), d'après un poème des *Serres chaudes* de Maeterlinck.

Anne PENESCO

HARPE

Instrument à cordes pincées, la harpe moderne est constituée de plus de 1 400 pièces. Elle est dotée de 47 cordes et de 7 pédales, correspondant aux sept notes d'une gamme diatonique ; à trois positions, ces pédales sont fixées sur la partie basse d'une caisse de résonance et munies de tiges d'acier qui passent dans la colonne de l'instrument et actionnent des mécanismes. Sous leur effet, chaque corde peut donner trois notes : au repos, les cordes sont bémolisées ; elles deviennent naturelles au premier cran des pédales et diésées au second. L'instrumentiste tient la harpe verticalement, la caisse de résonance placée près de lui. Il peut pincer les cordes individuellement ou en accords. La tessiture de la harpe, considérable, s'étend sur six octaves et demie.



Harpe d'orchestre.

• Histoire

Les origines de la harpe se confondent avec celles de la lyre. Les recherches archéologiques attestent que la harpe était déjà connue des Sumériens et des Égyptiens vers 2700 avant J.-C. et qu'elle constituait l'instrument privilégié de leur pratique musicale. Propagée dans la partie occidentale du continent européen par les Phéniciens dès 1100 avant J.-C., elle n'y est couramment utilisée

Copyrighted material

qu'à partir du VIIIe siècle de notre ère, d'abord dans les pays celtiques et nordiques. Au XVe siècle, elle est supplantée en Occident par les luths.

À l'origine diatonique, la harpe devient chromatique au XVIe siècle, sous l'impulsion de luthiers irlandais, qui lui ajoutent une deuxième rangée de cordes. Dans son *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florence, 1581), Vincenzo Galilei donne une description très précise d'une harpe de ce type, à 58 cordes en deux rangées. En 1697, un luthier bavarois, Jakob Hochbrucker, fabrique la première harpe dont les altérations sont obtenues grâce à des pédales placées de chaque côté du socle. En 1794, Sébastien Érard dépose à Londres un brevet relatif à un modèle de harpe dit à double mouvement, qu'il va perfectionner pour lui donner en 1811 l'aspect que nous connaissons aujourd'hui.

• Styles musicaux

Au Moyen Âge, la harpe accompagne la cantillation des poèmes épiques dans les pays celtiques et nordiques. Vers le XIVe siècle, elle devient un des instruments solistes privilégiés des cours européennes, notamment en Italie : Claudio Monteverdi écrit un célèbre solo de *arpa doppia* pour son *Orfeo* (1607), afin d'accompagner le chant de son héros au troisième acte de son ouvrage. Jusqu'au XIXe siècle, la harpe fait rarement partie des orchestres. Ce n'est qu'à partir de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz (1830) que cet instrument se généralise dans les œuvres symphoniques. À la fin du XIXe siècle et au XXe, les compositeurs en font un usage de plus en plus large : la harpe doit à la Française Lily Laskine (1893-1988) d'être redevenue un instrument soliste à part entière.

• Œuvres majeures

Le *Concerto pour flûte et harpe*, K 299, de Mozart, une des pièces emblématiques de cet instrument, est composé au début de 1778 à Paris. Berlioz réhabilite la harpe et lui confie un rôle particulièrement important dans la *Symphonie fantastique* (1830), notamment dans le deuxième mouvement, « Un bal », par l'emploi mélodique des harpes en accords parallèles ; il recourt aussi à la harpe dans *Harold en Italie* (1834) et *Roméo et Juliette* (scherzo de « La Reine Mab, ou la Fée des songes », 1839).

Richard Wagner (dans *L'Anneau du Nibelung – L'Or du Rhin* requiert six harpes sur scène et une septième dans la fosse, les trois autres journées six harpes – ou avec la « Mort d'Isolde » dans *Tristan et Isolde*, 1865), Richard Strauss (*Don Juan*, 1889 ; *Mort et transfiguration*, 1890) puis Gustav Mahler (avec l'adagietto de la *Cinquième Symphonie*, 1904) dotent cet instrument de riches solos ou de somptueux remplissages harmoniques.

L'école française, en premier lieu Claude Debussy, fait merveille dans l'emploi de la harpe, avec *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) et *Deux Danses pour harpe et orchestre à cordes* (1904).

Au xx^{e} siècle, la harpe est adoptée par de nombreux compositeurs : Heinz Holliger (*Mobile*, pour hautbois et harpe, 1963 ; *Trio*, pour hautbois, alto et harpe, 1967), Jean-Pierre Guézec (*Forme-Couleurs*, pour deux harpes principales et neuf musiciens, 1969), Franco Donatoni (*Secondo Estratto*, pour piano, clavecin et harpe, 1970), Alain Bancquart (*Explosante-Fixe*, pour harpe et quintette à vent, 1972 ; *Symphonie concertante*, pour harpe et treize instruments, 1981), Witold Lutoslawski (*Double Concerto*, pour hautbois, harpe et orchestre de chambre, 1980), Salvatore Sciarrino

(*Fauno che fischia a un merlo*, pour flûte et harpe, 1980), Edison Denisov (*Sonate pour flûte et harpe*, 1984), Ivo Malec (*Pieris*, pour deux harpes, 1985), Elliott Carter (*Immer Neu*, pour hautbois et harpe, 1992), Philippe Boesmans (*Dreamtime*, pour harpe, tuba basse solo et ensemble instrumental, 1994). Luciano Berio lui a consacré sa virtuose *Sequenza II* (1963). La harpe est un des six instruments solistes de *Répons* de Pierre Boulez (1981-1984).

• Modes de jeu

La harpe se prête aisément à différents modes de jeu. Il est en effet possible de réaliser des arpèges sur toute son étendue. Mais elle est aussi l'instrument sur lequel on peut exécuter le plus facilement des glissandos, en effleurant d'un ou de plusieurs doigts le plan des cordes, en succession rapide. Au xx^{e} siècle, d'autres modes de jeu apparaissent, comme le glissando réalisé avec l'ongle et qui provoque une sonorité beaucoup plus métallique. Les harmoniques, qui résonnent à l'octave supérieure, au timbre très pur et dont Ies sons semblent venir d'un monde lointain, sont obtenus en séparant la corde qui produit la note par la paume de la main.

Juliette GARRIGUES

HARPE À CADRE

Instrument de musique dans lequel la console et la caisse de résonance sont réunies par une colonne de soutien, qui s'arc-boute contre la tension des cordes. C'est I'une des principales formes de harpe et, aux temps modernes, on la trouve exclusivement en Europe et chez les Ostiaks, peuple finlandais de l'ouest de la Sibérie.

Les harpes à cadre existent en Europe depuis le IXe siècle et en Irlande depuis le VIIIe siècle. Leur origine est inconnue ; selon une de nombreuses spéculations, elles auraient été apportées dans le nord de l'Europe par des tribus émigrant vers l'ouest (peut-être celtes) ou elles auraient été fabriquées par des indigènes.

La forme des premières harpes à cadre médiévales a évolué, adoptant finalement une console incurvée et une colonne convexe. Apparemment, elles étaient normalement munies de cordes métalliques. Vers 1400, cette forme a été remplacée par la harpe dite gothique, dotée d'un corps sonore plus grand, d'une console courte, moins profondément incurvée, et d'une colonne plus fine presque droite. Au XVIe siècle, cet instrument était normalement muni de cordes en boyaux. La première forme a donné naissance à la harpe irlandaise médiévale ou *clairseach*, la seconde à la harpe d'orchestre moderne (pédale à double action).

Les harpes à cadre étaient également connues en Chine au Moyen Âge (où on les considérait comme originaires d'Europe), en

Syrie ancienne et médiévale et, selon certains érudits, occasionnellement dans d'autres pays du Moyen-Orient ancien.

E.U.

HARPE ANGULAIRE

Dans la harpe angulaire, qui est une des principales variétés de harpe, le manche forme un angle net avec le résonateur ou la caisse de résonance. Les représentations les plus anciennes de harpes angulaires proviennent de Mésopotamie vers 2000 avant Jésus-Christ. En Égypte, plus particulièrement, et en Mésopotamie, cette harpe se jouait verticalement, tenue par la partie inférieure du manche ; les cordes étaient pincées par les doigts des deux mains. En Mésopotamie, la harpe angulaire était parfois placée horizontalement, sur les genoux de l'instrumentiste, les cordes tournées vers lui, la main droite, munie d'un plectre, frappant les cordes cependant que la main gauche étouffait celles qui ne devaient pas vibrer.

Les reliefs persans pré-islamiques de Tāq-e Bostān (VII^e^ siècle après Jésus-Christ) présentent à la fois la dernière représentation connue d'une harpe angulaire horizontale et la représentation la plus ancienne d'une harpe angulaire médiévale de Perse (*chang*) et des pays arabophones (*junk*). Disposée avec le manche près du sol et jouée par un musicien à genoux, cette harpe angulaire a subsisté jusqu'au XVI^e^ siècle en Égypte, au XVII^e^ siècle en Turquie et au XIX^e^ siècle en Perse.

E.U.

HARPE ARQUÉE

La harpe arquée est un instrument de musique dans lequel le manche, issu de la caisse de résonance, adopte une forme arquée. Il s'agit de l'une des principales formes de la harpe, et probablement aussi de la plus ancienne : des représentations de harpes arquées datant d'environ 3 000 ans avant Jésus-Christ nous sont parvenues de Sumer et d'Égypte. Dans ces deux régions, on trouvait des harpes jouées en position verticale, pincées par les deux mains, souvent par un musicien à genoux. À Sumer, il existait aussi des harpes arquées horizontales, c'est-à-dire posées sur les genoux, les cordes tournées vers l'instrumentiste et jouées avec un plectre, les doigts de la main gauche étouffant celles qui ne devaient pas vibrer.

Dès l'Antiquité, la harpe arquée s'est apparemment diffusée vers le sud – en Afrique, où elle est encore en faveur (par exemple avec l'*ennanga* d'Ouganda) – et vers l'est, de l'Inde au Sud-Est asiatique, où elle subsiste sous la forme de la harpe birmane *saùng-gauk*. Les harpes africaines modernes possèdent souvent sur le manche des anneaux en tissu qui produisent une sorte de bourdonnement lorsque les cordes vibrent contre eux.

Les harpes arquées ont joué un rôle important dans l'Asie centrale ancienne et des fresques du I^er^ siècle (culture du Ghāndhāra, aujourd'hui au Pakistan) montrent une variété apparemment archaïque qui survit presque inchangée dans Ie Nuristan, en Afghanistan, où elle porte les noms de *vaj*, de *waji* ou de harpe des Kāfir.

E.U.

HARPE ÉOLIENNE

La harpe éolienne – qui tire son nom d'Éole, le dieu grec des vents – est un instrument de musique à cordes qui émet des sons sous l'action du vent. Elle se compose d'une caisse de résonance en bois de 85 à 110 centimètres de longueur, de 12 à 26 centimètres de largeur et de 5 à 9 centimètres d'épaisseur sur laquelle sont disposées avec une tension relativement faible de quatre à douze cordes en boyau. Ces cordes sont toutes de la même longueur mais leur épaisseur, donc leur élasticité, varie. Elles sont toutes accordées sur la même note. Dans le vent, elles vibrent en parties aliquotes (c'est-à-dire par moitié, par tiers, par quart...), produisant ainsi l'octave, la douzième, la seconde octave et les harmoniques supérieurs successifs de la note fondamentale de la corde.

Le principe de la vibration naturelle des cordes sous la pression du vent est connu depuis longtemps. Selon la légende, le roi David suspendait son *kinnôr* (lyre hébraïque) au-dessus de son lit la nuit pour attraper le vent, et, au x^{e} siècle, Dunstan de Cantorbéry faisait produire des sons à une harpe en laissant le vent souffler sur ses cordes.

La première harpe éolienne connue a été construite par Athanasius Kircher et est décrite dans son ouvrage *Musurgia Universalis* (1650). La harpe éolienne fut très en faveur en Allemagne et en Angleterre durant le romantisme, à la fin du xviii^{e} siècle et au début du xix^{e}. Mentionnons deux tentatives visant à concevoir une version à clavier avec une soufflerie : l'anémocorde (ou aéro-clavicorde), fabriqué à Paris en 1789 par l'Allemand

Johann Jakob Schnell, et le piano éolien, fabriqué en 1837 par M. Isouard.

E.U.

HARPE IRLANDAISE

La harpe dite irlandaise (*cláirseach* en irlandais, *clàrsach* en gaélique écossais), est une harpe traditionnelle médiévale d'Irlande et d'Écosse caractérisée par une importante caisse de résonance creusée d'un seul bloc dans du bois, une console incurvée et une colonne fortement incurvée vers l'extérieur, une forme qui était partagée par la harpe écossaise médiévale. La harpe irlandaise était conçue pour supporter la tension très élevée des lourdes cordes en cuivre (normalement au nombre de 30 à 50) ; pincées avec les ongles, elle produisait des sons cristallins d'une très grande beauté. Cet instrument était accordé diatoniquement (sept notes par octave).

Connue sous cette forme dès le XI^e^ siècle, la harpe irlandaise a survécu presque sans changement en Irlande jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle. Dans son *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), Vincenzo Galilei décrit une harpe irlandaise à 29 cordes. La défection des protecteurs aristocrates des harpeurs, alliée aux changements de styles musicaux, a contribué à la disparition de cet instrument, de son répertoire et de sa technique de jeu à la fin du XVIII^e^ siècle.

La harpe irlandaise moderne, plus légère, dotée de cordes en boyau, est le fruit des efforts entrepris par John Egan à Dublin vers 1820 pour faire revivre l'ancienne harpe. Afin de produire une gamme chromatique complète (12 notes), cette harpe est munie de palettes rotatives disposées près de chaque corde sous les chevilles de la console, et qui permettent d'élever d'un demi-ton la hauteur du son de la corde.

E.U.

HAUTBOIS

Le hautbois, instrument à vent du groupe des bois, appartient, comme le cor anglais, le basson et le contrebasson, à la famille des anches doubles, dont il constitue l'instrument le plus aigu. Le hautbois moderne se présente sous la forme d'un tube conique d'une soixantaine de centimètres de longueur, généralement en ébène, doté de quinze clefs dont trois sont doubles. Il est tourné en trois parties : le corps supérieur, le corps inférieur et le pavillon, qui est légèrement évasé. Son anche est formée de deux fines lamelles de roseau. Sa tessiture atteint près de trois octaves.

Hautbois.

• Histoire

Les ancêtres du hautbois se retrouvent dans de nombreuses civilisations, anciennes et modernes. Les Égyptiens, les Grecs et les

Copyrighted material

Romains connaissaient déjà des instruments de ce type, façonnés de tiges d'orge ou de lotus, ou encore en os de mulet ou de cheval. Pour jouer, l'instrumentiste grec enfonçait entièrement l'anche dans la bouche et ses lèvres prenaient appui sur la « phorbeia », lanière de peau qui enserrait sa tête.

En Occident, le hautbois proprement dit naît au milieu du XVII^e^ siècle, sous l'influence de la musique italienne, dans laquelle tout instrument doit posséder des inflexions semblables à celles de la voix : les hautboïstes Jean Hotteterre « Père » (1610 env.-env. 1692) et Jacques Danican Philidor « Le Cadet » (1657-1708) mettent au point un instrument nouveau issu de la chalemie (du latin *calamus* : « roseau »), le hautbois, qui sera qualifié ultérieurement de baroque.

Le hautbois droit, pour lequel composeront Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel, Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart, apparaît en Angleterre au milieu du XVIII^e^ siècle.

Au début du XIX^e^ siècle, le facteur Guillaume Triébert adapte au hautbois le mécanisme de la flûte de Theobald Boehm. Avec son fils Frédéric, il fait évoluer l'instrument jusqu'à un état proche de celui que nous connaissons aujourd'hui.

• Styles musicaux

Avant le XVII^e^ siècle, le hautbois est utilisé pour les fêtes en plein air. Ce n'est qu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles que les compositeurs lui confient un rôle important. Depuis Haendel, presque tous le font figurer dans leur instrumentarium.

Le hautbois est avant tout un instrument mélodique. Il peut avoir une sonorité dramatique dans l'extrême grave, être assez doux dans le médium ou, au contraire, extrêmement incisif et perçant dans l'aigu et le suraigu.

• Œuvres majeures

Le répertoire pour hautbois est extrêmement varié. Parmi les œuvres les plus importantes, on citera, au XVIII^{e} siècle, les trois concertos pour hautbois de Haendel ainsi que le *Quatuor pour hautbois et cordes*, en *fa* majeur, de Mozart (1781). L'instrument tient un rôle important dans la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz (1830) : dans ce passage, le compositeur fait dialoguer le hautbois avec un autre instrument de la même famille, le cor anglais.

Claude Debussy lui donne un rôle de premier plan dans toutes ses pièces pour orchestre, n'hésitant pas à lui confier des solos, comme dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Le *Concerto pour hautbois et orchestre* de Richard Strauss (1945) est d'une difficulté d'interprétation redoutable.

La *Sequenza VII* de Luciano Berio (1969), dédiée au prodigieux hautboïste Heinz Holliger, représente une recherche tout à fait à part : le compositeur fait dialoguer dans une sorte de polyphonie le son de l'interprète (souffle, petites déclamations de la voix, claquement des lèvres...) avec celui de l'instrument proprement dit ; l'instrumentiste doit faire preuve d'une virtuosité hors pair pour accomplir simultanément ces deux actions.

• Modes de jeu

Le hautbois est un instrument assez agile, apte à exploiter de nombreux phénomènes sonores. Dans le registre grave et médium, l'exécution des trilles est possible en majeur ou en mineur. Le *Flatterzunge* est possible : cette technique, empruntée à la flûte, consiste en une articulation rapide qui donne une sensation de frémissement léger. À l'instar de la flûte, de nouveaux modes de jeu sont apparus dans la musique contemporaine : sons doubles et triples dits multiphoniques, percussion des clefs, utilisation de la respiration continue, vibratos d'intensité ou de fréquence...

Juliette GARRIGUES

HAUTE-CONTRE

En musique vocale, la haute-contre est la voix masculine dont la tessiture est plus aiguë que celle de ténor. Il ne s'agit en aucun cas d'une voix de castrat, ni d'une voix de fausset. Il arrive souvent que la voix de femme appelée contralto chante la partie de haute-contre. Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* estime que la « haute-contre en voix d'homme n'est point naturelle » et qu'« il faut la forcer pour la porter à ce diapason », que, « quoi qu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, et rarement de la justesse ». Une telle opinion est assurément exagérée. Après avoir disparu au XIX^e^ siècle, cette voix retrouva sa place grâce à Alfred Deller (1912-1979) et à son Deller Consort, puis à ses émules (son fils Mark Deller, James Bowman, René Jacobs, Gérard Lesne...). Au XX^e^ siècle, de nombreux compositeurs écrivirent pour elle, au premier rang desquels Benjamin Britten. On emploie aussi pour désigner cette voix le vocable anglais *countertenor* (contre-ténor), qui dérive du latin *contratenor altus*. Aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, cette tessiture eut beaucoup de succès en Angleterre et elle est la principale voix d'homme dans l'opéra français de Lully à Rameau.

Pierre-Paul LACAS

HECKELPHONE

Le heckelphone est un instrument à vent à anche double de la famille des bois apparenté au hautbois baryton. Il a été mis au point en 1904 par le facteur d'instruments allemand Wilhelm Heckel et ses fils Wilhelm Hermann Heckel et August Heckel à la suite d'une demande de Richard Wagner formulée en 1879 : Wagner souhaitait disposer d'un instrument de registre grave alliant les qualités du hautbois avec celles du cor des Alpes.

Le heckelphone a une perce conique (plus large que celle du hautbois baryton) et une sphère de résonance faisant office de pavillon. Il est généralement construit en *do* une octave plus bas que le hautbois, avec un registre grave étendu. Il a été utilisé pour la première fois par Richard Strauss dans ses opéras *Salomé* (1905) et *Elektra* (1909), ainsi que dans *Une symphonie alpestre* (1915). L'étendue du heckelphone va du la_1 au sol_4. Paul Hindemith a composé un *Trio pour alto, heckelphone (ou saxophone) et piano*, opus 47 (1928). Il existe deux autres formes du heckelphone : le terz-heckelphone, plus petit, en mi bémol, et le heckelphone piccolo, en *fa*.

E.U.

HI RECORDS

Au début des années 1970, la succession de styles musicaux nés du brassage ethnique de Memphis (Tennessee) et forgés par des musiciens aux influences multiples – allant des productions de Sun Records à celles de Stax/Volt et des American Sound Studios de Chips Moman – connut un brutal coup d'arrêt. Cette rupture résultait en grande partie de la dégradation urbaine ambiante et de l'assassinat de Martin Luther King, le 4 avril 1968, à Memphis, qui fit voler en éclats tout sentiment de cohésion au sein de la communauté. Willie Mitchell créa alors chez Hi Records un nouveau style de soul avec le chanteur Al Green. Ce label discographique, né vers la fin des années 1950, avait déjà sorti des tubes majeurs interprétés par Bill Black, ancien bassiste d'Elvis Presley, et par Willie Mitchell lui-même, ancien chef d'orchestre de jazz devenu directeur artistique de la firme.

Les Royal Recording Studios de Hi Records, situés au 1320 South Lauderdale Street, non loin de l'autoroute 61, dans un quartier afro-américain de Memphis, étaient, comme ceux de Stax, implantés dans un ancien cinéma. Willie Mitchell mit à profit l'acoustique inhabituelle du lieu, due en partie au sol en pente de la salle, pour élaborer un nouveau son. Il ralentit le rythme caractéristique de la soul et accentua sa mesure binaire (4/4) grâce aux talents du batteur Al Jackson (ancien membre de Booker T. and The MG's) ainsi que des frères Hodges (Leroy à la basse, Charles aux claviers et Teenie à la guitare). Ce nouveau son transparaît pour la première fois dans *Part Time Love* (1970) d'Ann Peebles, mais atteindra sa plénitude dans les magnifiques titres enregistrés par Al

Green (dans son inoubliable costume blanc) de 1971 à 1975. Ces chansons sensuelles donneront naissance à certains des plus beaux morceaux de soul. Cette innovation, peut-être la dernière grande trouvaille musicale de Memphis, laissera par son alliance érotique entre musique sacrée et musique profane une empreinte durable dans l'industrie du disque. Talking Heads connaîtra ainsi un immense succès grâce à sa reprise en 1978 de *Take Me to the River* d'Al Green. Les rythmes chaloupés de Hi Records transparaissent par ailleurs dans la house music, plus ouvertement érotique, née à Chicago dans les années 1980.

Peter SILVERTON

E.U.

HICHIRIKI

Le *hichiriki* est un instrument à vent japonais à anche double, de la famille des hautbois, qui figure dans l'orchestre impérial du *gagaku*. Dérivé d'anciens instruments de l'Asie continentale (notamment du *bili* chinois), il aurait été introduit au Japon au VIIIe siècle. La forme japonaise actuelle mesure environ 18 centimètres de longueur et est percée de sept trous antérieurs et de deux trous postérieurs pour les pouces. L'instrument est fabriqué à partir d'un tube de bambou dont l'intérieur est laqué et qui est ceinturé de bandes d'écorce de cerisier ou de glycine. L'embouchure n'est pas fixée mais est maintenue par les lèvres de l'interprète, qui contrôlent l'émission du son ; le mouvement délicat des doigts sur cet instrument, difficile à jouer, produit une mélodie très ornementée.

E.U.

HIP-HOP

En avril 1997, la Grande Halle de La Villette et le Théâtre contemporain de la danse organisaient les premières Rencontres nationales de danses urbaines. Une cinquantaine de groupes, amateurs, semi-amateurs ou professionnels, se produisaient devant un public bigarré, jeune et motivé, venu de Paris intra-muros comme des cités périphériques. Ce fut un détonateur. Les professionnels de la danse et, plus largement, ceux du spectacle durent admettre qu'il n'était pas seulement question d'une culture exotique de banlieue, d'une simple expression sociale. Ils constatèrent la richesse du vocabulaire, la force du contact direct avec le public. Depuis ces premières Rencontres nationales, les groupes s'affirment, trouvant de plus en plus les moyens de travailler. Ce qui n'est pas sans susciter les débats : certains ne voient dans ce mouvement qu'un paravent, une manière de dissimuler les problèmes des jeunes des cités ; d'autres se refusent à considérer la danse urbaine comme une expression artistique et la renvoient à la rue, où elle est née, la réduisant à une expression sociale ; d'autres encore parlent de récupération. Les débats sont loin d'être clos.

En attendant, les acteurs du mouvement continuent à travailler, notamment en France où des directeurs de structures culturelles accompagnent fidèlement les groupes, qu'il s'agisse de la Maison de la danse de Lyon, du Centre national de création et de diffusion culturelles de Châteauvallon, du théâtre contemporain de la danse, du théâtre Jean-Vilar de Suresnes. Le ministère de la Culture commence également à les subventionner. Si cette danse, que l'on

appellera « hip-hop » en référence à ses origines (plutôt qu'« urbaine », une notion des plus floues), est encore jeune, elle a désormais droit de cité sur la scène contemporaine, s'enrichissant au contact d'autres pratiques, d'autres styles. Sa force de conviction, elle la puise dans son histoire qui s'étend sur plus d'une vingtaine d'années, dans sa capacité d'invention et dans le fait qu'elle n'est pas une discipline isolée mais qu'elle appartient à un ensemble, le mouvement hip-hop, qui réunit aussi des graffiteurs et des rappeurs.

1. Les Boys du Bronx

La *break dance,* ou le *break*, première appellation de la danse hip-hop, est née à New York, dans le Bronx, au milieu des années 1970. Cette dénomination renvoie à la technique du D.J. (disc-jockey), musicien improvisateur aux commandes de deux platines. Le terme *break* désigne la partie musicale où l'on n'entend plus que la batterie. Et le verbe *to break* (« casser », « éclater ») fait référence à la nature de certains mouvements qui composent cette danse. Noirs américains ou portoricains pour la plupart, les jeunes des ghettos transforment le mal-être en énergie positive et se rassemblent en *posse*, (« bande d'amis », « réseau », « troupe »). Le *posse* s'oppose donc aux gangs destructeurs. Un D.J., Afrika Bambaataa, qui appartenait au gang des Black Spades, en sait quelque chose : un de ses amis est abattu dans une bagarre meurtrière entre gangs. Il décide alors de quitter les Black Spades et de se battre avec la musique. Il crée la Zulu Nation où, à l'inverse des gangs, tout le monde est accepté. Mais chaque membre de cette « nation » internationale doit respecter certaines règles : pas de violence, pas de drogue, pas d'alcool, pas d'arme. Afrika Bambaataa transforme la violence en défis artistiques et fédère les membres de la Zulu Nation autour du slogan « *Peace, love and unity* ». Le mouvement

hip-hop et ses messages pacifistes prennent alors de l'ampleur. Dans l'argot noir-américain, *to hop* signifie « danser », et « *hip* » dérive du mot *hep*, que l'on peut traduire par affranchi, libre, à l'aise. C'est l'esprit qui préside au mouvement : « Affranchis-toi, sois responsable de ta propre vie et respecte l'autre. »

2. Les trois composantes du mouvement hip-hop

La spécificité du hip-hop est de regrouper plusieurs disciplines artistiques. La musique réunit D.J. et rappeurs. À l'origine, le rappeur (le chanteur, le tchatcheur) commente les figures et les mouvements du danseur. Le D.J. manipule les platines pour créer différents styles : des percussions break qui évoquent des racines africaines, à la musique électronique qui accompagne la danse *electric boogie* ou la danse robotique ; des musiques d'ambiance pour les ralentis à des musiques plus *funky*. Le dialogue est constant entre la musique et la danse, qui combine *break dance* et smurf. Le break est composé de multiples figures au sol. Le danseur, par des pas de base (le *top rock* ou le *up rock*), semble chauffer le sol avant de l'attaquer, puis il exécute différentes figures, dont certaines très acrobatiques : tour sur la tête, tour sur la main... Le smurf exige d'autres qualités. Le terme *smurf* vient du mot « schtroumpf », et il a été adopté par les danseurs qui portaient des gants blancs et des bonnets blancs comme les personnages de la célèbre bande dessinée qu'ils imitaient. La danse debout fait appel à la technique du mime : le *pointing*, par exemple, s'inspire d'une affiche de propagande américaine montrant l'Oncle Sam pointer du doigt les passants pour recruter les soldats pour la guerre du Vietnam. La troisième composante du hip-hop regroupe les arts graphiques avec le graff et le tag. Le graff est une peinture sur les murs, une fresque, un

tableau ; le tag est une signature. Si aujourd'hui tagueurs et graffiteurs peuvent s'exprimer sur des murs « officiels » mis çà et là à leur disposition, leur activité reste majoritairement illégale dans la mesure où ils s'approprient les murs des cités vendus à la publicité.

3. L'évolution en France

Le mouvement hip-hop traversa l'Atlantique dans les années 1980. Les radios libres diffusent alors largement le rap américain. Sidney, animateur sur Radio 7, crée, en 1984, une émission télévisée, éphémère mais fédératrice, intitulée « Hip-Hop », qui sera diffusée pendant un an, tous les dimanches. Les jeunes viennent danser en direct à l'antenne : concert *live*, entretiens, « défis ». Les jeunes des cités sont collés à l'écran et tentent ensuite de reproduire ce qu'ils ont vu. Un bout de carton, une allée, une cave, une cour, les centres commerciaux, le forum des Halles à Paris... : tout se transforme en piste de danse. Une radiocassette suffit à l'entraînement. Les danseurs forment un cercle et se défient. Le principe du défi, essentiel dans le hip-hop, s'oppose à la performance. Il n'y a pas de hiérarchie ni d'ascension sociale au sens classique du terme. Le cercle, au centre duquel évolue le danseur, le remet dans la structure circulaire au même niveau que les autres.

Le hip-hop européen n'est pas une copie conforme du mouvement américain ; il a son propre langage, moins démonstratif et avec un souci plus fort de la scénographie. En France, il a été conçu par des danseurs-chorégraphes issus de l'immigration africaine. Ceux-ci ont inventé une danse plus souple, plus ludique, même si cela n'a pas toujours été facile comme en témoignent les propos recueillis par le réalisateur Jean-Pierre Thorn dans son film *Faire kiffer les anges* (1997), un document qui complète l'étude de

longue haleine menée par Hugues Bazin, chercheur en sciences sociales (*La Culture hip-hop*, éditions Desclée de Brouwer, 1995).

Malgré ses bases et ses codes, le hip-hop a su évoluer. Les danseurs ont progressé jusqu'à se professionnaliser, autant sur un plan administratif qu'artistique. Sans se couper de ses racines, les quartiers des cités, le hip-hop, en France, a su franchir le pas de la rue à la scène ; ce qui n'est pas sans créer des débats au sein même du cercle hip-hop où la tendance « puriste » s'oppose à la tendance « progressiste ». Tous ces danseurs cherchent cependant, et trouvent progressivement, un langage qui leur appartienne et qui soit capable d'exprimer leur vision du monde. En pleine mutation, le hip-hop cherche le bon placement sur la scène contemporaine française. Il devrait arriver à ses fins, puisque dans son vocabulaire même (le passe-passe notamment), dans son esprit (« bouge de là » autant que « prends ta place » ou « trouve ton axe »), il possède déjà cette technique du placement et du déplacement.

4. Le hip-hop et les autres danses

Au contact de la scène professionnelle, le hip-hop, qui jusque-là se cantonnait à la démonstration, apprend la syntaxe et développe son vocabulaire. Si tous les groupes n'ont pas encore une grande expérience de la composition, de la chorégraphie, ils ont en tout cas conscience que c'est une de leurs faiblesses. D'année en année, on peut constater les progrès, du moins pour les groupes les plus anciens qui ont su résister au creux de la vague de la fin des années 1980. Sans renoncer aux pas et aux figures de base, comme le fait le groupe de référence Aktuel Force, les chorégraphes évoluent au contact d'autres styles de danse. Le groupe New FriendS, constitué

de jeunes Tamouls, marie le bharata-natyam indien avec le hip-hop pour des spectacles qui ne sont pas sans évoquer les scènes de danse des grandes comédies musicales indiennes. Dans le nord de la France, Farid Berki ne craint pas de rapprocher flamenco et hip-hop dans un solo ; il s'empare aussi du répertoire classique pour revisiter par exemple *Petrouchka*, ce qui est astucieux, la gestuelle du pantin étant une des figures de base du hip-hop.

C'est dans la région Rhône-Alpes que les groupes pratiquent depuis le plus longtemps le mélange des danses. La compagnie Traction Avant avec Zoro Henchiri a rapproché le break et le buto japonais. La compagnie Accrorap est issue de l'alliance du hip-hop et de l'acrobatie. Fred Bendongué est allé étudier la capoeira au Brésil, une danse créée par les esclaves et qui simule des combats. Le groupe Käfig mène un véritable travail de recherche à partir d'une base hip-hop et acrobatique, en intégrant notamment la danse contemporaine, une danseuse classique, de jeunes rappeurs et la création musicale de Franck II Louise avec ses touches orientales.

Samir Hachichi, lui, est parti aux États-Unis et pour retrouver les racines américaines de ce mouvement et pour découvrir la danse contemporaine de Merce Cunningham. De nombreux chorégraphes de la danse contemporaine travaillent aujourd'hui avec des danseurs de hip-hop. C'est le cas de Karine Saporta, Jean-Claude Gallotta, Maryse Delente, Karole Armitage, Josette Baïz ou José Montalvo.

Le hip-hop est en pleine ébullition. A-t-il une chance de résister aux nombreuses pressions, commerciales ou sociales qu'il subit ? Les groupes se plaignent régulièrement, entre autres, de devoir assurer de trop nombreuses animations dans les quartiers. Les enjeux sont tout autant politiques qu'artistiques et concernent la société française d'aujourd'hui. Le hip-hop peut-il réussir à

renverser le processus d'intégration, en devenant la marge qui intègre la société ? Aux acteurs du hip-hop de répondre, car, pour les observateurs, il est encore trop tôt pour juger de l'avenir du mouvement.

Marie-Christine VERNAY

HOCHET

Les hochets (ou claquettes) sont des instruments à percussion composés d'objets résonants fixés les uns aux autres et installés dans un cadre coulissant ou dans un réceptacle. Lorsqu'on les secoue, les objets se cognent entre eux et produisent des sons. Dans de nombreuses sociétés, les hochets sont associés au surnaturel et accompagnent des rites religieux. Les hochets suspendus (carapaces, os, sabots d'animaux ou objets analogues suspendus à une corde ou attachés en bottes au corps du danseur) comptent parmi les instruments de musique les plus anciens, apparaissant, en même temps que les hochets en calebasse et les hochets tubulaires, à l'époque préhistorique. Les hochets en calebasse jouent un rôle particulièrement important comme instruments rituels. Là où les calebasses sont rares, des hochets remplissant le même rôle sont fabriqués en vannerie, en bois, en argile ou dans d'autres matériaux. Les hochets en calebasse connus par leur utilisation dans les orchestres de danse populaire latino-américains sont la *cabaca* (mot portugais désignant la calebasse), une calebasse dont la paroi est entourée de perles enfilées sur une grille souple, et les maracas, qui ont souvent des attributs magiques en tant qu'instruments folkloriques en Amérique centrale et en Amérique du Sud.

Les sonnailles et grelots – dont une variété répandue sont les grelots métalliques – sont des récipients contenant un seul objet résonant. Dans les cultures anciennes et traditionnelles, on considérait souvent qu'elles avaient des vertus protectrices et, en tant que telles, elles ont été portées par des prêtres et des danseurs, surtout dans les danses sacrées, et installées sur des animaux. Leur

utilisation comme bijoux reflète leur rôle ancien d'amulettes protectrices.

Parmi les autres variétés de hochets figure le sistre, composé de deux barres coulissantes fixées dans nn cadre et l'*angkloung* javanais, constitué de tubes de bambou installés dans un châssis également en bambou.

E.U.

HORNPIPE

Le mot anglais *hornpipe* désigne à la fois un instrument à vent et des danses qui sont censées être exécutées au son de cet instrument.

Dans la première acception, il s'agit d'un tuyau à anche simple doté d'un pavillon en corne d'animal (il comporte parfois deux tuyaux parallèles avec un pavillon commun) ; le hornpipe peut également servir de tuyau à la cornemuse. Connu depuis l'Antiquité, il est encore joué en Espagne et en Afrique du Nord, ainsi qu'à l'est de l'Arabie et dans certaines régions de Russie.

Dans la seconde acception, le hornpipe se réfère à des danses dont les courtisans de la Renaissance pensaient qu'elles avaient été autrefois exécutées au son de cet instrument rustique. Il pouvait désigner une gigue, un *reel*, une danse paysanne. La danse individuelle irlandaise, écossaise ou anglaise qui porte le nom de horpipe est à 4/4 et est apparentée à la gigue et au reel individuel. Elle comporte des pas compliqués et imite souvent une danse de marin. Les horupipes sont fréquemment dansés en sabots, notamment dans le nord de l'Angleterre.

Dans une suite, le hornpipe désigne la version stylisée d'une danse paysanne à 3/2. Georg Friedrich Haendel a intégré deux hornpipes dans les suites pour orchestre *Water Music* (1717).

E.U.

HORS-TEMPS ET EN-TEMPS

Àla fin de 1963 et au début de 1964, alors qu'il séjourne à Berlin, Iannis Xenakis étudie de nouvelles catégories musicales relatives à la composition, les cribles et les notions de hors-temps et de en-temps. Il expose ses idées dans son article « La Voie de la recherche et de la question » (publié dans *Preuves*, n° 177, pp. 33-36, 1965) : « Il faut distinguer deux natures : en-temps et hors-temps. Ce qui se laisse penser sans changer par l'avant ou l'après est hors-temps. Les modes traditionnels sont partiellement hors-temps, les relations ou les opérations logiques infligées à des classes de sons, d'intervalles, de caractères... sont aussi hors-temps. Dès que le discours contient l'avant ou l'après on est en-temps. L'ordre sériel est en-temps, une mélodie traditionnelle aussi. Toute musique, dans sa nature hors-temps, peut être livrée instantanément, plaquée. Sa nature en-temps est la relation de sa nature hors-temps avec le temps. En tant que réalité sonore il n'y a pas de musique hors-temps pure ; il existe de la musique en-temps pure, c'est le rythme à l'état pur. »

L'organisation musicale est donc hors-temps lorsque les intervalles sont définis « sans aucune référence à la durée, à la succession ou même à la simultanéité des sons » (Olivier Revault d'Allonnes). Toute organisation contraire sera en-temps. L'histoire de la musique occidentale de Monteverdi au début du xx^{e} siècle appartient donc, selon Xenakis, à la catégorie en-temps, du fait des fonctions tonales qui la régissent. Selon le musicologue Harry Halbreich, il s'agit d'une « conception foncièrement dynamique de la forme musicale. Une échelle de hauteurs, de durées, résultant de la division de l'espace sonore ou temporel, est „hors-temps". La

gamme ou le mode (mélodique ou rythmique, peu importe) résultant d'un choix du compositeur au sein de ce réservoir, est un matériau défini, caractérisé, que l'acte compositionnel va pouvoir mettre „en-temps", en quelque sorte en orbite. Le „temporel" est, dès lors, le vecteur le long duquel la structure musicale se projettera „en-temps". »

Alain FÉRON

HOUSE

Venue de Chicago et de New York, la house est une musique électronique sans instrumentistes. Inventée par quelques DJ noirs, elle reste une musique identitaire jusqu'au début des années 1980 avant de connaître un succès mondial au cours de la décennie suivante.

Si, pour la dance music, la quête permanente se résume à produire *le* tube qui touchera un large public, la house peut être envisagée comme une musique identitaire : à ses débuts, elle a été adoptée par des publics circonscrits et accompagnée par des codes vestimentaires délimitant un univers symbolique. La dance, produit de grande consommation, et la house, manifestation sonore d'un « tribalisme urbain », partagent néanmoins un certain nombre de caractéristiques musicales.

• Naissance de la house

Dans les années 1980, la house apparaît dans deux night-clubs, le Warehouse de Chicago et le Paradise Garage de New York, où les barrières sociales et raciales tendent à s'estomper. À Chicago, des DJ comme Ron Hardy recyclent certains éléments du disco et commencent à créer une musique qui va vite rencontrer son public initial – les gays et les Noirs – et trouver ses outils de création : la norme M.I.D.I.* (*musical instrument digital interface*) en 1983 et le sampling* (1986 pour le sampler numérique Akai S-900).

Frankie Knuckles, migrant de New York à Chicago, s'inspire du travail du groupe Kraftwerk et, grâce à sa connaissance des techniques de studio, s'impose comme un expérimentateur qui sait aussi produire d'autres artistes. Sur le très actif label Trax de Larry Sherman, Marshall Jefferson, un fan de hard rock reconverti à la musique électronique, compose *Move your Body* (1986), un succès qui contribue à diffuser le son house, à l'instar de *French Kiss* (1989), de Lil'Louis. Larry Heard assemble lui aussi des éléments empruntés au disco et à l'électronique. De son côté, DJ Pierre remet au goût du jour les sons de la Roland TB-303, une machine pourtant considérée comme obsolète ; ce séquenceur générateur de sons devient l'emblème de la techno et de l'acid house, qui connaît un essor considérable en Grande-Bretagne. Il s'agit d'un juste retour des choses, puisque nombre d'artistes américains avouent l'importance du travail du groupe new wave de Manchester New Order (*Blue Monday*, 1983 ; *Technique*, 1988).

• Moyens techniques

Le home studio*, outil de création polymorphe, se construit autour du séquenceur puis de l'ordinateur. Il est à la fois lieu de production des sons et de captation des voix ; surtout, il permet de créer un arrangement modulable autour d'une ligne vocale parfois enregistrée dès la maquette. Contrairement à l'enregistrement multipiste, la M.A.O.* (musique assistée par ordinateur) permet une mise en place virtuelle des éléments, qui ne sont définitivement fixés que pendant l'opération finale (le mixage). Le compositeur peut changer tel ou tel paramètre (le timbre d'un instrument, par exemple) à la dernière minute.

La house joue sur la linéarité et les ruptures pour provoquer la transe. Les boucles répétitives sont parfois entrecoupées de

crescendos de caisse claire synthétique (Roland TR-808 et TR-909) ou de cours moments de répits mélodiques. Comme dans le rap et la techno, le sampler est alimenté par des banques de sons achetées ou par des éléments repiqués sur des disques existants, ce qui pose parfois des problèmes juridiques. C'est en utilisant ce système de Meccano sonore que le DJ new-yorkais Larry Levan crée le son « garage » au début des années 1990.

• Diffusion de la house

La house partage avec les musiques techno l'utilisation de circuits parallèles de distribution qui diffusent les disques* vinyles dans des magasins spécialisés. À Detroit, la techno purement instrumentale, que certains assimilent à une branche de la house, est apparue avec Juan Atkins, Derrick May (influencé par Funkadelic et Kraftwerk), Kevin Saunderson (*Rock the Beat,* 1988), Jeff Mills ou Carl Craig. La Grande-Bretagne voit l'éclosion d'artistes lancés par le label Factory et les DJ du club L'Hacienda, parmi lesquels Laurent Garnier.

Le tube *Pump up the Volume* de M/A/R/R/S marque, en 1987, le lancement de la house en Europe continentale ; mais celle-ci avait déjà été défrichée par les DJ d'Ibiza dans le courant les années 1980.

La deep house, au tempo moins soutenu, est inspirée du funk. Elle utilise des accords de piano séquencés ou de synthétiseurs dans un climat plus mélancolique, mode mineur oblige. La version de *Let the Music Use You* chantée par Ricky Dillard et mixée par Frankie Knuckles traverse l'Atlantique pour s'imposer en Grande-Bretagne durant l'été de 1987. Le phénomène des raves* va contribuer à rendre populaire une musique née dans l'underground*. Et, à

l’heure où certaines productions italiennes tirent le style house vers la dance, un son spécifique se développe en France (avec le groupe Daft Punk, par exemple), qui séduit le public d’outre-Manche.

Eugène LLEDO

HYBRIDATION

En musique, l'hybridation désigne des combinaisons sonores singulières, inouïes au sens propre, obtenues par mélange de sons et de timbres produits par des familles instrumentales différentes ou, depuis la fin des années 1980, en recourant à toutes les possibilités de l'électronique et de l'informatique.

On peut considérer que les techniques d'hybridation ont pour la première fois été pleinement mises en œuvre par Hector Berlioz, qui est le véritable « inventeur d'orchestre » de la musique occidentale et dont la technique compositionnelle allie de manière consubstantielle le timbre avec l'idée musicale. À sa suite, il faut citer Richard Wagner, Nikolaï Andreïevitch Rimski-Korsakov et Claude Debussy, qui ont fait preuve d'une magistrale inventivité dans le traitement de leurs orchestres. Puis, l'exploration de l'univers des attaques et des résonances par superposition de timbres a donné lieu à l'apparition de nouvelles hybridations signées Gustav Mahler, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Béla Bartók, Igor Stravinski, Anton von Webern, Edgar Varèse... Il faut également mentionner les bruitistes italiens, au premier rang desquels Balilla Pratella et Luigi Russolo.

Depuis le milieu du xx^{e} siècle, l'hybridation est étroitement liée au concept de synthèse sonore ; elle a donné lieu à trois approches spécifiques. La première, issue de la musique concrète – dont on situe la naissance en 1948, avec *Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer –, consiste à élaborer des objets sonores composites, souvent par synthèse additive de signaux sinusoïdaux dont la

fréquence et l'amplitude sont contrôlées. La deuxième procède par superposition de sons instrumentaux « classiques » et de sons synthétiques : un des exemples les plus célèbres demeure la version pour piano, percussions et sons électroniques enregistrés sur bande magnétique de *Kontakte*, de Karlheinz Stockhausen (1960). La troisième se sert des techniques numériques afin de mélanger – ce qui était impensable avant l'apparition d'outils informatiques performants – des enveloppes de sons (c'est-à-dire les courbes d'évolution de leur amplitude en fonction du temps).

S'inscrivant dans la lignée de ses prédécesseurs (Berlioz, Mahler, Ravel, Webern...) et de ses contemporains (Olivier Messiaen, Pierre Boulez, György Kurtág, Hugues Dufourt...), Michaël Lévinas a poursuivi l'exploration des procédés de fusion (permettant l'entrecroisement de sonorités isolées ou de familles de timbres) dans le domaine spécifique du son « parasité ». Sa démarche est originale puisqu'il s'est penché scientifiquement sur la synthèse du son à partir d'hybridations de matériaux primaires et, plus particulièrement, sur les transitoires d'attaque, c'est-à-dire sur le moment même où le son d'un instrument prend naissance. Il a ainsi constitué des « familles hybridables » : croisements d'un célesta et d'une harpe, d'une voix de basse, d'un trombone et d'une caisse claire...

À l'heure du développement formidable de l'informatique, l'hybridation augure sans conteste d'une nouvelle conception du son musical.

Alain FÉRON

HYDRAULE

Instrument construit par l'hydraulicien grec Ctésibios d'Alexandrie (~ IIIe s.). L'hydraule, le premier type d'orgue, est décrit par l'ingénieur Héron l'Ancien (Héron d'Alexandrie, Ier s., in *Pneumatiques*), par Vitruve (Xe livre du *De architectura*), par Philon, par Athénée de Naucratis (II-IIIe s., in *Le Banquet des sophistes*) et par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*). L'instrument mesure environ deux mètres de haut sur un mètre de large. Il comprend schématiquement un sommier qui supporte un ou plusieurs rangs de tuyaux d'airain (jeux d'anches, jeux à bouche ouverts ou fermés) et qui reçoit de l'air comprimé par la pression de l'eau (*hydor*) ; l'eau est le régulateur du réservoir d'air, d'où le nom d'orgue hydraulique donné à l'instrument. La soufflerie comporte les pompes aspirante et foulante et le compresseur. Les souffleurs manœuvrent un ou deux soufflets par un ou deux leviers disposés à droite et/ou à gauche de l'instrument. Un système de robinets dirige le vent du sommier jusqu'à telle ou telle rangée de tuyaux. La touche du clavier actionne une réglette (plus tard, le sommier à registre) percée d'autant de trous qu'il y a de jeux. On connaît des orgues hydrauliques comptant huit jeux, dont les tuyaux sont alignés dégressivement comme ceux d'une flûte de Pan diatonique (jusqu'aux deux octaves du « grand système parfait disjoint »). Quand Ia progression est chromatique, on peut jouer dans toutes les harmonies et leurs transpositions. L'organiste est debout, juché sur un tabouret. L'hydraule fut fort répandue dans le monde gréco-romain, et jusqu'au IXe siècle. Elle sonne dans les concerts publics, les jeux du cirque, au théâtre, dans Ies réceptions officielles des

empereurs, les funérailles. Les riches particuliers en possèdent. On en a retrouvé plusieurs spécimens (comme celui découvert à Aquincum en Hongrie, datant de 228). Mais les figurations sont nombreuses. En France, on peut citer celle qui orne le bas-relief d'un sarcophage chrétien du IVe siècle (crypte de la basilique de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume). L'orgue devint pneumatique quand un facteur inconnu eut l'idée, vers le troisième siècle, de remplacer les deux corps de pompe par deux soufflets.

Pierre-Paul LACAS

HYMNE ANTIQUE

Sans doute dérivé de la racine *uph* (« tisser »), le mot « hymne » peut désigner toute sorte de chant, avec Ia même extension qu'« ode » (tout ce que « chante » l'« aède »). Cependant, Platon, définissant les lois jadis respectées de la musique, caractérise les « hymnes » en les différenciant des « thrènes », des « péans », des « dithyrambes », des « nomes » : « Et une espèce de chant était alors prières aux dieux, auxquelles on donnait le nom d'hymnes » (*Lois*, 700 b). Les hymnes proprement dits sont donc les anciens chants religieux monodiques, le plus souvent en hexamètres dactyliques, autrefois entonnés par un chantre unique, dont les fonctions sont religieuses ; ils se caractérisent par l'invocation des dieux. Tels les hymnes orphiques, les hymnes homériques comme l'invocation d'Arès, les hymnes de libation et de sacrifice, plus tard l'hymne à Zeus du stoïcien Cléanthe ; ou, dans d'autres langues, les psaumes de David, et, tout près de nous, le Hölderlin de *Germanie* par exemple : « Les invoquer, eux, les Bienheureux [...] non... » Mais cette définition précise est, du fait de la poésie grecque en particulier, derechef immense : si le poète est bien un « enthousiaste » comme l'entend le *Ion* de Platon, son chant appartient aux dieux qui l'inspirent ; ainsi les épopées homériques ou Ia *Théogonie* d'Hésiode « dépendent » des dieux et s'ouvrent avec gratitude sur une invocation aux Muses qui chantent en persoune le chant, hymnique par là même. Ainsi encore Pindare, où l'hymne pour les dieux et l'« éloge » pour les valeureux ne font qu'un, comme dans les *Olympiques* qui introduisent, après Stésichore, des formes (périodes inégales, épodes), et des rythmes

plus variés. Il faudrait donc dire « hymnique » toute poésie dans son rapport au sacré, et « hymnes » les seules invocations aux dieux.

Barbara CASSIN

HYMNE CHRÉTIENNE

L'anthropologie religieuse connaît l'hymne comme une de ses catégories universelles, à laquelle est applicable la définition de saint Augustin : « *Hymnus ergo tria ista habet et cantum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico, hymnus dicitur* » (« L'hymne est tout à la fois un chant, une louange, et cela pour Dieu. La louange de Dieu sous forme de cantique s'appelle donc hymne »), ou celle d'Isidore de Séville : « *Proprie autem hymni sunt cantus continentes laudem Dei* » (« À proprement parler, les hymnes sont des chants qui contiennent une louange de Dieu »). Les civilisations modernes « profanes » ont d'ailleurs conservé la substance de cette catégorie en adoptant des hymnes nationaux, des hymnes de mouvements politico-sociaux (mouvements de jeunesse, d'action catholique, de partis, etc.). Ne crée-t-on pas des hymnes pour célébrer quelque événement collectif d'importance (congrès, centenaires) ? L'hymne est un « rite » social, une célébration collective. Ordinairement, on appelle hymnes « des pièces versifiées divisées en strophes de structure identique, chantées alternativement par deux chœurs » (Cocheril). Toutes les églises chrétiennes les connaissent. « Le terme a aussi désigné tout chant, cantique, psaume et autres compositions assimilées » (*id.*).

« Il y a un moment dans la liturgie chrétienne où le chant n'est pas seulement un support mélodique à la parole, un facteur d'unité communautaire ou de solennité, un moyen d'entrer dans une atmosphère de célébration, mais un acte vrai et propre du culte en lui-même, un rite autonome : ce moment, c'est l'hymne » (G. Stefani, *L'Acclamation de tout un peuple*, 1967). Le *Gloria in*

excelsis Deo, malgré sa forme non strophique, est ce rite, cette hymne-acclamation qui complète la supplication du *Kyrie*, au début de la messe. Il fut traditionnellement appelé *doxologia major* (grande doxologie). C'est une « prose artistique, apparentée à la poésie biblique, utilisant le procédé du parallélisme binaire ou ternaire en stiques brefs, librement groupés ou enchaînés. Elle appelle par nature la forme directe, mais n'exclut pas des alternances. L'exécution à deux chœurs a généralement prévalu dans le genre monodique », écrit J. Gélineau (*Chant et musique dans le culte chrétien*, 1962), qui poursuit : « Le *Gloria* de l'ordinaire Vatican XV nous offre sans doute la mélodie la plus ancienne et la plus typique ; c'est un récitatif syllabique de type formulaire répétant dix-huit fois le même timbre. Les autres pièces grégoriennes, du genre air, s'attachent davantage à mettre en valeur le texte ; elles ne s'écartent pourtant guère du style syllabique. Celui-ci se maintiendra encore dans les premières compositions polyphoniques jusqu'au XV^e^ siècle. Ce qui convient le mieux à cette pièce est le genre de la mélodie populaire. » C'est bien ainsi qu'il faut comprendre les allusions que l'on rencontre dans l'Évangile (Matth., XXVI), et dans les Épîtres de saint Paul. Pline, dans sa lettre à Trajan (113), rapporte que les chrétiens s'assemblent pour chanter des hymnes en chœurs alternés. On sait que Bardesane, fondateur en 225 d'une communauté hérétique gnostique, composa des hymnes, ainsi que son fils Hammonius. Pour combattre cette hérésie, saint Éphrem d'Édesse (Éphrem le Syrien, 379) adapta sur les mélodies qu'il conserva des paroles orthodoxes. On attribue à cet évêque 66 variétés « rythmiques ». On ne possède rien de cette époque en ce qui concerne la notation musicale. Parmi les auteurs d'hymnes chrétiennes orientales de ce temps, citons Romanos le Mélode (VI^e^ s.), Pisiddès (VII^e^ s.), André de Créte (VII^e^ s.), Jean Damascène (749) et Grégoire de Nazianze ; en Occident (IV^e^ et V^e^ s.), Prudence,

Synésius, Lactance, Ausone, bien que leurs compositions, trop attachées aux normes poétiques classiques, n'aient pas été très populaires. C'est au cours de la seconde moitié du IVe siècle que les hymnes pénétrèrent dans l'Église occidentale. Saint Hilaire de Poitiers aurait composé les plus anciennes (telle la *Lucis largitor optime*, écrite pour sa fille Abra). L'évêque Fortunat de Gaule (VIe s.) est l'auteur du *Pange lingua* et du *Salve festa dies*. Le nom de saint Ambroise, évêque de Milan, est éminemment attaché aux hymnes chrétiennes. Le type de ses hymnes est le *Creator alme siderum*. Le problème de la restitution musicale est toujours non résolu dans tous ses détails, surtout en matière rythmique. Quoi qu'il en soit, les hymnes ambrosiennes connurent le plus vif succès dans l'Église d'Occident. Quinze ans après leur création (385), saint Augustin nous apprend qu'elles étaient partout diffusées, notamment en Gaule, où saint Césaire (503-543) les introduit à Arles. Saint Benoît les inséra dans l'office monastique, de même que Cassiodore. L'Église romaine finit par les accepter elle aussi, au XIIe siècle, sans pour autant en faire grand usage. Il y eut même un concile local pour les condamner (Braga, 563) ; mais celui de Tours (567) les admit et le concile de Tolède de 633 les imposa à l'Église espagnole. Les ordres religieux (cistercien, franciscain et dominicain) diffusèrent de nombreuses hymnes, soit anciennes, soit récemment composées, qui figuraient parfois dans des recueils spéciaux, les hymnaires. Chacun des grands ordres religieux a possédé ses hymnes propres. On connaît donc plusieurs groupes de textes, avec ou sans leur musique. Il y a ainsi un groupe dit « bénédictin » qui a conservé d'anciens usages gallicans ; un autre groupe remonte vraisemblablement au IXe siècle et supplanta finalement le groupe bénédictin. Les pays du Nord, surtout l'Irlande, furent des terres d'élection de la poésie hymnique. Les hymnes encore usitées aujourd'hui pour les petites heures de

l'office et pour les complies proviennent de ces pays (J. A. Jungmann, *La Liturgie de l'Église romaine*). Dans le rituel néo-gallican, l'hymnaire fut très développé.

En ce qui concerne la structure métrique des hymnes, on rencontre, outre l'iambique des hymnes ambrosiennes, plusieurs mètres couramment employés, tels que les mètres trochaïque, iambique, trochaïque dactylique, saphique. En raison de la régularité métrique des vers, les hymnes peuvent sans inconvénient être chantées sur plusieurs timbres interchangeables. Le nombre des hymnes répertoriées atteint plusieurs milliers (dans le seul catalogue d'Ulysse Chevalier : *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine*, Louvain, 1892-1921 ; et les *Analecta hymnica medii aevi* de G. Dreves et C. Blume ne comportent pas moins de 55 volumes publiés entre 1886 et 1922). Une si grande richesse musicale n'est encore que très imparfaitement connue et utilisée musicologiquement, sans présumer de son adaptation à la liturgie contemporaine.

Pierre-Paul LACAS

ILLUSIONS AUDITIVES

Les illusions auditives n'ont été soumises que relativement récemment à l'étude en laboratoire, alors que les illusions visuelles, mieux connues, font depuis longtemps l'objet de spéculations scientifiques ; en fait, quelques-unes des illusions auditives les plus frappantes ont été démontrées dans la seconde moitié du xx^{e} siècle. C'est qu'il suffit d'un papier, d'un crayon et d'une règle pour préparer des stimulus permettant d'étudier des illusions visuelles, tandis qu'il a fallu les développements de l'électroacoustique et du traitement des sons par ordinateur pour parvenir à contrôler avec précision les stimulus acoustiques complexes nécessaires à l'étude des illusions auditives. Les travaux sur ces illusions sont effectués soit par des scientifiques – principalement des psycho-acousticiens – qui étudient la perception, comme Reiner Plomp, Richard M. Warren ou Roger N. Shepard, soit par des musiciens comme Pierre Schaeffer ou John M. Chowning, dont les travaux dans ce domaine sont inséparables de leur quête d'une organisation musicale des sons.

Au sens large, on peut parler d'illusion auditive chaque fois que notre perception du son est en désaccord avec sa description physique ou acoustique. C'est le cas lorsque nous croyons que la voix du ventriloque sort de la bouche de sa marionnette. En musique, les compositeurs ont parfois fait appel à d'ingénieux « trompe-l'oreille » pour induire des effets auditifs plus riches ou plus satisfaisants esthétiquement.

Curiosités énigmatiques, les illusions ont un intérêt en soi : leur étude est précieuse en ce qu'elle révèle souvent très clairement certaines propriétés spécifiques des mécanismes perceptifs (E. Vurpillot). « Tromperies des sens, vérités de la perception », selon le physiologiste Jan Evangelista Purkinje (1787-1869), les illusions nous conduisent à envisager la perception comme autre chose qu'un processus transparent de connaissance, un simple miroir du monde. On ne devrait pas pour autant réduire les illusions à des erreurs de la perception. Ainsi les mécanismes responsables de la restitution phonémique jouent en dehors du laboratoire un rôle tendant à compléter les messages mal reçus plutôt qu'à les brouiller. Dans le domaine des arts, il est plus injustifié encore de considérer l'illusion comme une déficience. La représentation perspective aussi bien que la haute fidélité tablent sur des illusions perceptives.

1. La restitution perceptive des sons

Dans certaines circonstances, le système auditif peut préserver ou restituer des sons masqués, voire des sons absents. Reiner Plomp, de l'Institut de perception de Hollande, l'a démontré de façon convaincante : d'un enregistrement musical, il a retiré à intervalles réguliers (deux fois par seconde) de brèves sections (de durée 0,25 seconde), et il a remplacé ces sections soit par des silences, soit par des segments de bruit. L'écoute de l'enregistrement avec des silences donnait comme prévu l'impression d'une musique hachée, interrompue : mais lorsque le bruit remplaçait les silences, les auditeurs avaient l'impression que les sons musicaux manquants avaient été restitués, produisant l'effet d'une musique continue sur laquelle s'inscrivaient des bruits perturbateurs.

Un effet similaire a été étudié par Richard M. Warren dans la perception de la parole. Dans l'enregistrement d'une phrase, Warren a remplacé un phonème par un bruit de toux de même durée. Les auditeurs ont cependant déclaré entendre clairement le phonème absent ; de plus, informés qu'un phonème manquait, ils ne pouvaient dire lequel et, quand on leur a demandé la position du bruit de toux, ils ont en général indiqué des positions incorrectes, à plusieurs phonèmes de distance. L'incapacité de localiser le son intrus est d'ailleurs liée à d'autres illusions.

Ces effets de restitution perceptive, pour la musique aussi bien que pour la parole, suggèrent que l'audition est un processus actif, dans lequel l'expérience mentale est construite à partir de données sensorielles souvent incomplètes ou entachées de bruit. Warren a étudié un effet, dit de transformation verbale, qui confirme le caractère synthétique de la perception. Il a présenté aux sujets un mot ou une phrase très courte répétés inlassablement – comme sur une boucle de bande magnétique. Ce que les auditeurs comprenaient pouvait cependant changer brusquement : lorsque l'enregistrement répétait « reste, reste, reste... », il est devenu brusquement pour nombre d'auditeurs « tresse, tresse, tresse... » ou « stress, stress, stress... ». Certains auditeurs ont même décrit des transformations plus radicales, en indiquant qu'elles avaient un caractère irréel, hallucinatoire.

Un examen plus poussé de la restitution musicale et verbale étudiée par Plomp et Warren montre l'importance d'un contexte signifiant. La structure linguistique ou musicale au voisinage de l'élément retiré joue un rôle critique dans le processus de restitution. Dans le cas de la transformation verbale, il n'y avait pas de contexte signifiant : le mécanisme hypothétique de construction, non guidé

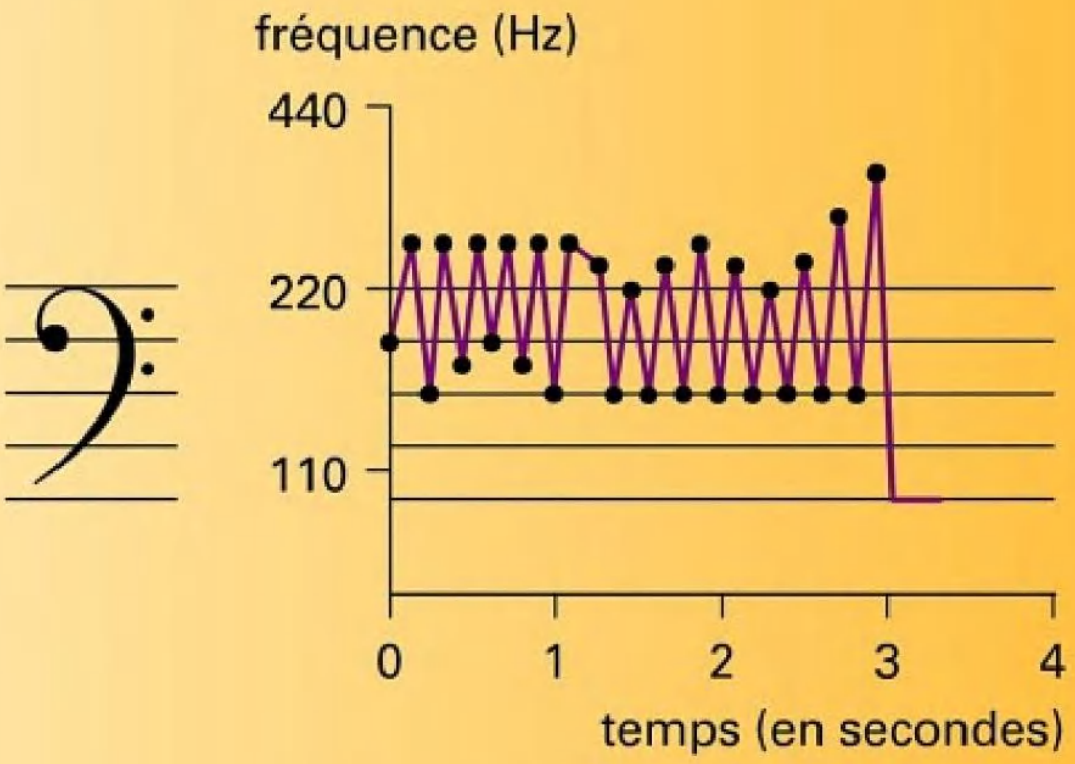
par le contexte, fournissait une variété d'interprétations possibles du signal répété.

Il n'y a guère eu d'étude scientifique des répétitions non verbales. Mais certains compositeurs, comme Terry Riley et Steve Reich, ont fait appel à des structures rythmiques et mélodiques très répétitives. Peut-être l'attrait qu'exerce cette musique est-il en partie lié aux mécanismes perceptifs qui donnent naissance aux perceptions changeantes d'une répétition verbale.

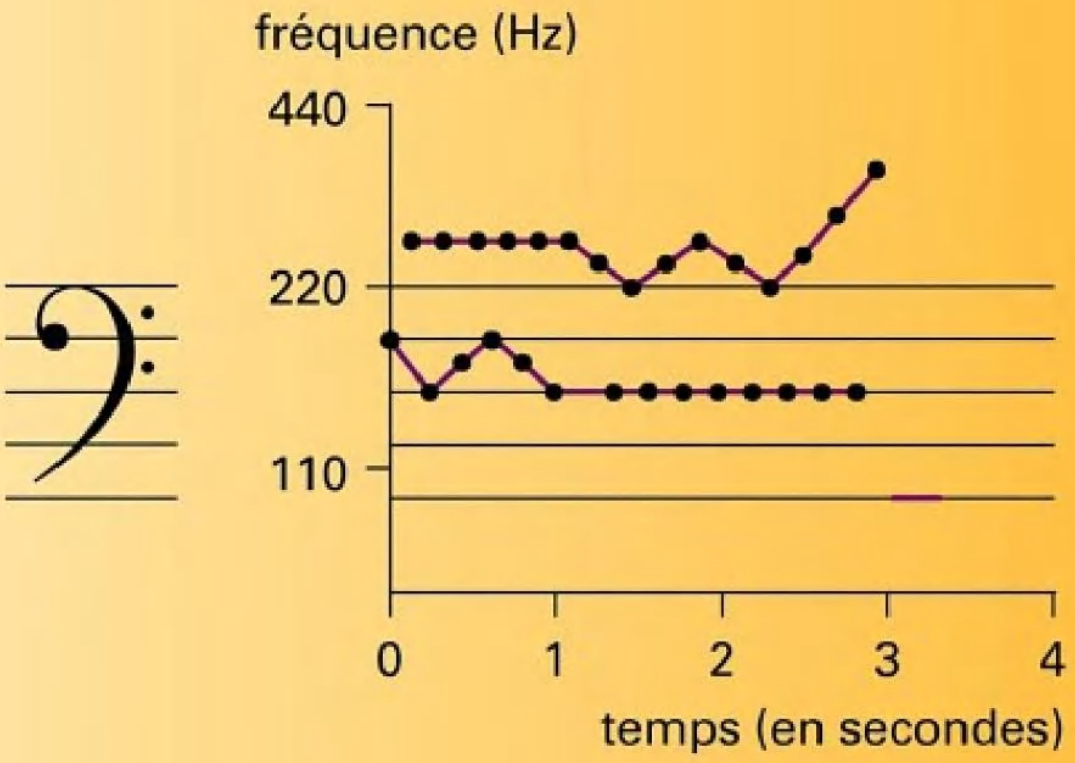
2. Polyphonie à une seule voix

Des compositeurs de l'époque baroque (Jean-Sébastien Bach en particulier) ont écrit des passages polyphoniques pour des instruments monodiques. La technique utilisée consiste à enchevêtrer deux lignes mélodiques (ou une ligne mélodique et un continuo) en faisant alterner les notes successives de chaque ligne. Si les lignes enchevêtrées sont suffisamment séparées, et si chaque ligne possède une certaine continuité mélodique, la séquence de fréquences successives se scinde à l'audition en deux lignes séparées. Cet effet a reçu plusieurs noms : polyphonie virtuelle ou implicite (M. F. Bukofzer), fission mélodique (W. J. Dowling), scission du flux auditif (A. S. Bregman et J. Campbell), perte de la cohérence temporelle (L. P. A. S. van Noorden). On retrouve ce phénomène dans d'autres contextes musicaux. Dans un enregistrement de la musique des Pygmées Babenzélé, réalisé par l'ethnomusicologue Simha Arom, on entend une voix féminine qui fait alterner des notes chantées et sifflées pour réaliser une « polyphonie » rythmée et séduisante. Et, dans les derniers enregistrements du musicien de jazz John Coltrane (comme *Interstellar Space*, 1967), la densité « polyphonique » est

extraordinaire si l’on songe qu’elle résulte de sons de timbres variés provenant d’un seul saxophone.



stimulus



percept

Copyrighted material

Enchevêtrement des lignes mélodiques. *Enchevêtrement des lignes mélodiques. Sur les deux schémas correspondant à un extrait de la gigue de la « Troisième Suite pour violoncelle seul » de J.S. Bach, les fréquences des notes successives en fonction du temps sont représentées par des points. Sur le schéma a, ces points sont connectés dans l'ordre dans lequel les notes sont jouées par l'instrumentiste ; le schéma b fait apparaître les lignes mélodiques enchevêtrées qui à l'audition sont perçues séparément (W.J. Dowl ing, « The Perception of Interleaved Melodies »).*

De même que les auditeurs ne peuvent situer correctement le bruit de toux dans l'étude de restitution des sons, dans le cas de la fission mélodique, l'auditeur perd la capacité de discerner correctement l'ordre de succession des notes de deux lignes subjectivement séparées. Cette inaptitude au classement temporel joue un rôle important ; elle a été étudiée expérimentalement. On demande, par exemple, à l'auditeur d'indiquer dans quel ordre sont jouées les deux notes médianes d'un groupe de quatre notes : note aiguë suivie de note grave, ou note grave suivie de note aiguë ? Si les notes médianes grave et aiguë font partie de lignes enchevêtrées subjectivement séparées, l'auditeur est incapable de déterminer l'ordre correct et sa réponse est aléatoire. Au contraire, si ces notes font partie d'une même ligne mélodique, les jugements d'ordre temporel sont corrects. Par ce type d'expérience, on peut mesurer l'effondrement de l'aptitude au classement temporel qui accompagne la fission mélodique, ce qui permet d'évaluer l'influence de diverses conditions sur le phénomène de fission. Comme on aurait pu s'y attendre, la fission est accrue par la séparation en fréquence et par la rapidité de succession des notes. De plus, l'organisation mélodique, en particulier du point de vue de la continuité, joue un rôle : on retrouve les lois de bonne forme des psychologues de la *Gestalttheorie*. Mais il est intéressant de noter que ce n'est pas seulement l'étendue des intervalles musicaux

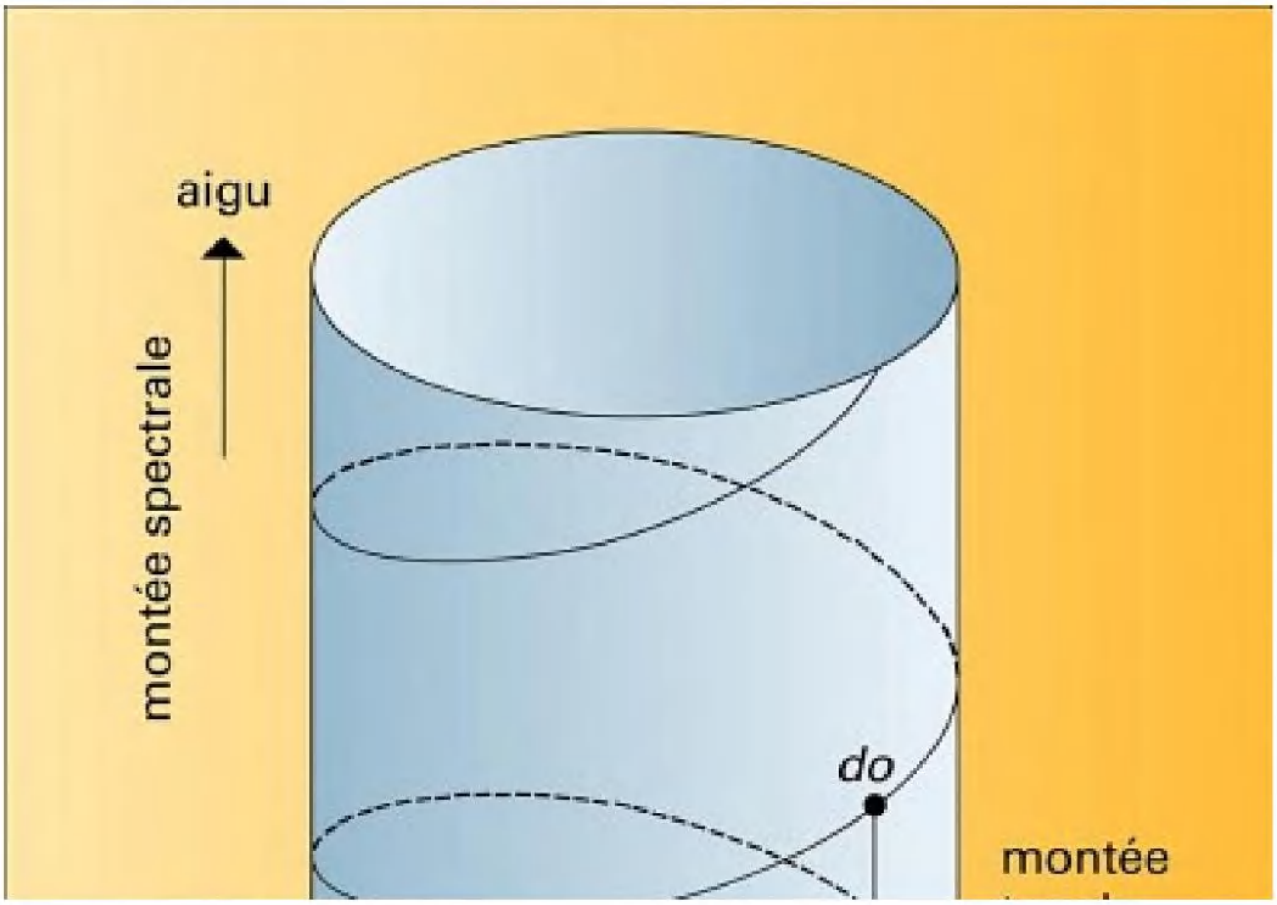
séparant les deux lignes enchevêtrées qui entre en jeu : les travaux de Leon P. A. S. van Noorden et ceux de David L. Wessel à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (I.R.C.A.M.) ont montré que la séparation fréquentielle qui influe sur la fission mélodique est liée moins à la fréquence proprement dite qu'à la hauteur spectrale des sons.

3. Paradoxes liés à la dissociation de la hauteur sonore

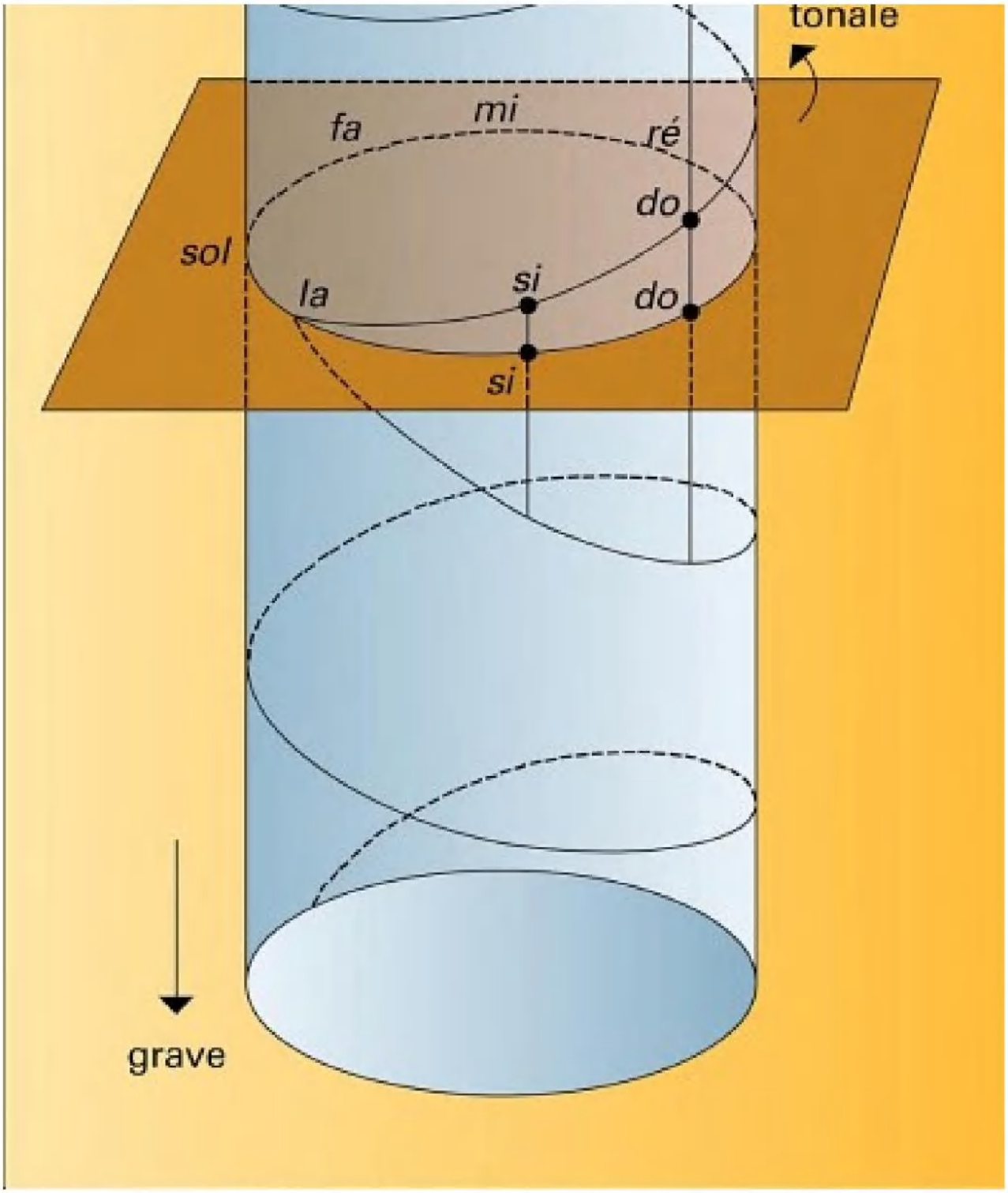
On peut mesurer la fréquence de vibration d'un son périodique ; ainsi, le domaine de l'audible ne comporte que des sons de fréquences comprises entre 20 et 20 000 hertz. La vibration sonore est encore caractérisée par son spectre de fréquences (ou spectre de Fourier), c'est-à-dire par la distribution des harmoniques du son. La hauteur sonore, elle, résulte de l'expérience auditive ; cet attribut perceptif permet de dire si le son est grave ou aigu ou si une gamme monte ou descend.

On pense généralement que la hauteur d'un son est simplement liée à sa fréquence. Cependant, pour une fréquence donnée, il peut paraître plus ou moins grave ou aigu, suivant que son spectre est surtout formé d'harmoniques graves ou aiguës. Par ailleurs, les notes de musique situées à intervalle d'octave portent le même nom : *do, ré, mi...* ; cela traduit une similitude de hauteur malgré la différence de fréquence. La similitude est d'ailleurs confirmée par les erreurs d'octave que même les bons musiciens peuvent faire dans l'appréciation des hauteurs.

Pour rendre compte de toutes ces particularités, Moritz Drobisch (1802-1896) a proposé de représenter l'échelle des hauteurs par un schéma en hélice, ce qui rapproche les sons à intervalle d'octave, figurés les uns au-dessus des autres sur des spires successives de l'hélice. Cette représentation suggère de décomposer la hauteur d'un son en deux attributs : la hauteur spectrale, ou hauteur brute, correspondant à l'axe vertical de l'hélice, et la hauteur tonale, ou chroma, liée à la position sur le cercle de base du cylindre portant l'hélice. La hauteur spectrale varie des sons jugés graves (ou sombres) aux sons jugés aigus (ou clairs) ; la hauteur tonale varie dans des sens opposés pour les gammes montantes ou descendantes. Ces concepts ne sont pas nouveaux – ils ont été proposés au début du xx^{e} siècle, sous des formes différentes, par Geza Révész, Max F. Meyer et Wolfgang Köhler : mais leur intérêt a longtemps paru purement théorique, dans la mesure où les variations de hauteur tonale et de hauteur spectrale étaient inéluctablement liées pour les sons des instruments de musique ou de la voix.



Copyrighted material

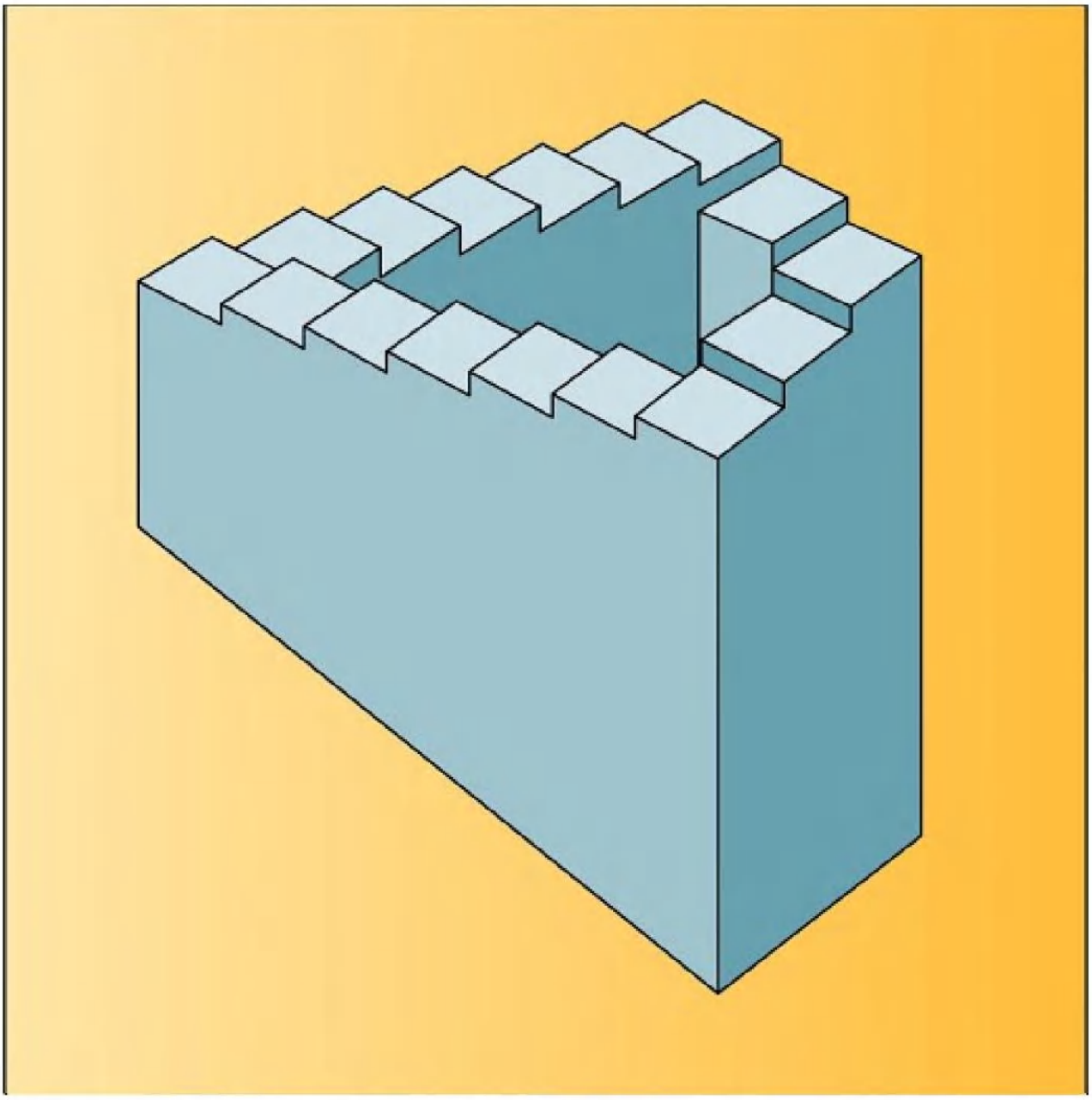


Représentation de la variation de hauteur des sons sur un cylindre.
Représentation de la variation de hauteur des sons sur un cylindre. L'hélice en traits forts représente un son normal montant la gamme vers l'aigu. Suivant le cercle de base, la hauteur tonale peut monter indéfiniment. Sur l'hélice représentée au-dessous du plan, les variations de hauteur tonale et spectrale se font dans des sens opposés : un son peut monter la gamme tout en devenant plus grave.

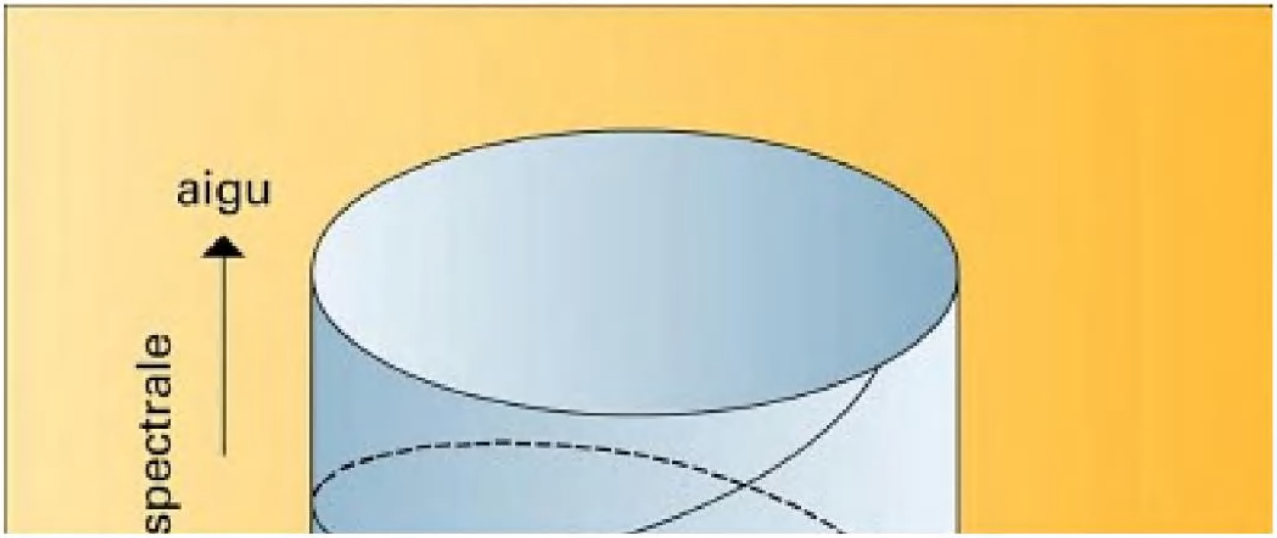
Copyrighted material

4. Sons montant (ou descendant) indéfiniment

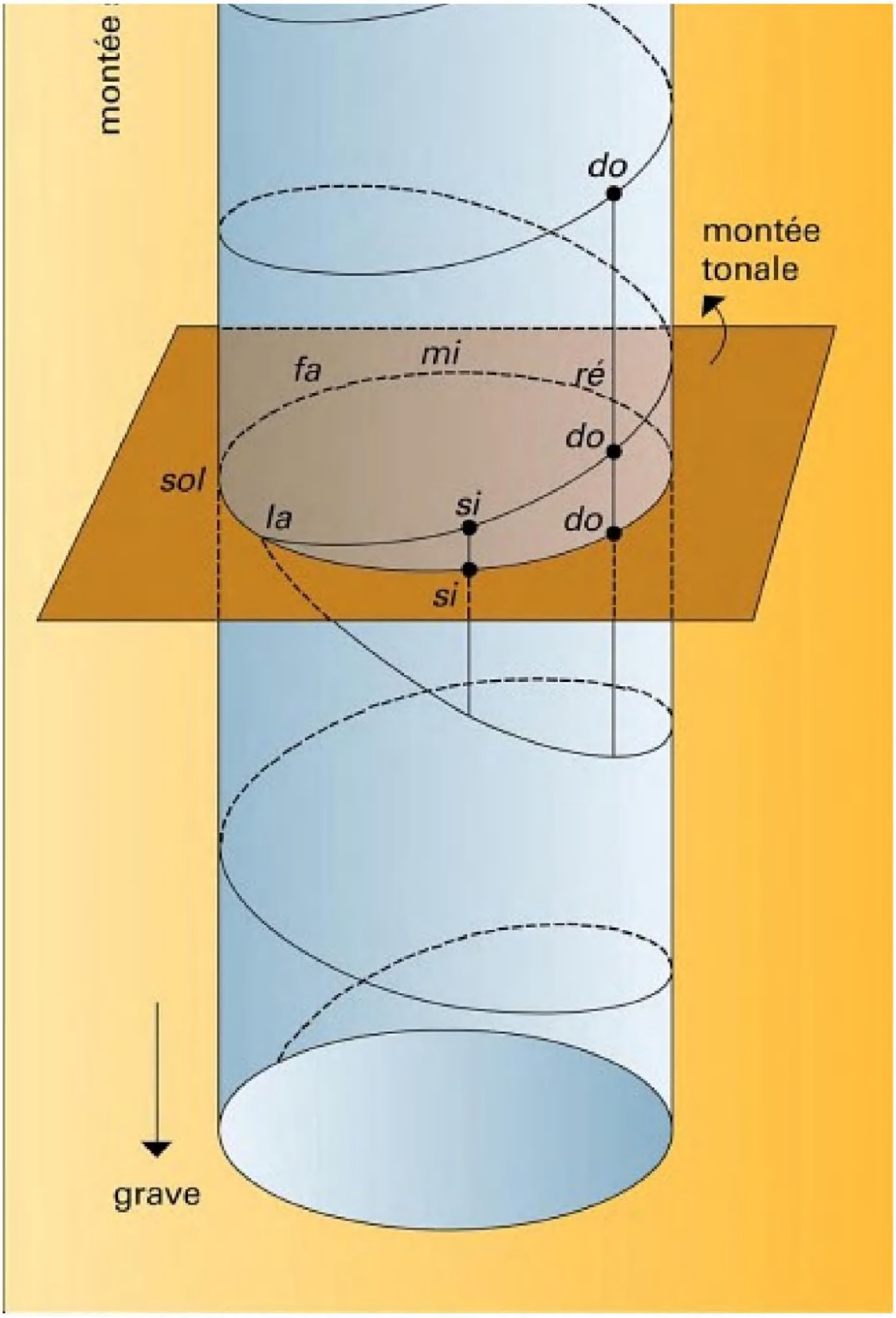
Ce n'est qu'avec la synthèse des sons par ordinateur qu'il a été possible de contrôler la structure physique des sons avec assez de finesse pour pouvoir séparer les variations de hauteur tonale et spectrale. Aux Bell Laboratories, Roger N. Shepard a synthétisé en 1964 douze sons formant les degrés d'une gamme chromatique et qui paraissent monter sans fin lorsqu'ils sont répétés. Ce comportement paradoxal évoque l'escalier montant (ou descendant) indéfiniment de Roger Penrose ; on peut parler d'illusion si l'on assimile hauteur perçue et fréquence physique du son : la montée indéfinie donne l'illusion que la fréquence du son augmente sans cesse, ce qui ne peut bien sûr être le cas sans que le son sorte du domaine audible. Si l'on prélève dans cette gamme trois sons A, B, C, à intervalles de tierce (par exemple *do*, *mi*, *sol*), et si on les compare deux à deux, B est plus haut que A, C plus haut que B, et A plus haut que C ! Cette situation d'intransitivité est inexplicable si l'on suppose que les variations de hauteur suivent les variations de fréquence : mais elle peut s'interpréter, si l'on considère que les variations de hauteur sont réduites à celles de la hauteur tonale sur le cercle de base.



Escalier de Penrose. *Escalier de Penrose, montant (ou descendant) indéfiniment. Roger N. Shepard a produit une suite de sons donnant l'illusion de monter sans fin lorsqu'ils sont répétés.*



Copyrighted material



Représentation de la variation de hauteur des sons sur un cylindre.

Représentation de la variation de hauteur des sons sur un cylindre. L'hélice

Copyrighted material

en traits forts représente un son normal montant la gamme vers l'aigu. Suivant le cercle de base, la hauteur tonale peut monter indéfiniment. Sur l'hélice représentée au-dessous du plan, les variations de hauteur tonale et spectrale se font dans des sens opposés : un son peut monter la gamme tout en devenant plus grave.

Également aux Bell Laboratories, Jean-Claude Risset a réalisé d'autres illusions qui généralisent celles de Roger N. Shepard, et d'abord un son continu qui paraît monter indéfiniment (ou descendre indéfiniment). Comme les sons de Shepard, ce son montant continu est obtenu en ajoutant plusieurs sons simples restant à intervalle d'octave, alors que leurs fréquences augmentent : lorsqu'un son atteint une fréquence assez élevée, son amplitude baisse graduellement jusqu'à devenir inaudible, cependant qu'une composante grave est rajoutée insidieusement pour renouveler le stock d'octaves, qui défilent ainsi sans cesse vers l'aigu. On voit l'analogie avec l'effet de vis sans fin ; mais, ici, la force de la relation d'octave donne lieu à une fusion des composantes qui masque le caractère composite du son et l'ambiguïté de sa hauteur.

5. Sons montant et descendant simultanément

Si maintenant l'on augmente l'amplitude des composantes graves au détriment de celle des composantes aiguës (au fur et à mesure que ces composantes montent en restant à intervalle d'octave), on obtient un son qui descend la gamme : mais, comme dans la célèbre gravure *Cascade* de Maurice Cornelis Escher, cette descente aboutit à un point plus élevé. Un son formé de composantes séparées d'un peu plus d'une octave donne naissance à une illusion encore plus frappante : pour la plupart des auditeurs, ce son paraît baisser

lorsqu'on double la vitesse de la bande magnétique sur laquelle il est enregistré ! Ces deux illusions sont réalisées en jouant sur une structure artificielle du son pouvant faire entrer en conflit variations de hauteur tonale et variations de hauteur spectrale (ainsi, pour des sons formés d'octaves, la hauteur tonale est liée aux variations de fréquence au sein d'une octave, et la hauteur spectrale à la position du centre de gravité des composantes). Les études de Gérard Charbonneau et de Jean-Claude Risset montrent d'ailleurs que les hauteurs tonales et spectrales, lorsque leurs variations peuvent être séparées, paraissent être perçues préférentiellement par des oreilles différentes, donc par des hémisphères cérébraux différents – la hauteur tonale étant mieux perçue par l'hémisphère gauche, souvent considéré comme spécialisé dans les opérations analytiques, et la hauteur spectrale par l'hémisphère droit, plus spécialisé dans l'appréhension synthétique.

Ces observations indiquent donc que la notion de hauteur est composite : dans certains cas, des individus peuvent même être en désaccord sur le sens d'une variation de hauteur, suivant le poids qu'ils attachent aux aspects spectral et tonal, et ce poids semble dépendre de l'histoire de l'individu (ainsi le poids attaché à l'aspect tonal est élevé chez les musiciens exercés). Certains « fans » de la haute fidélité sont curieusement « sourds » aux hauteurs tonales ; mais ils sont très sensibles aux hauteurs spectrales et exigeants pour leur restitution fidèle.

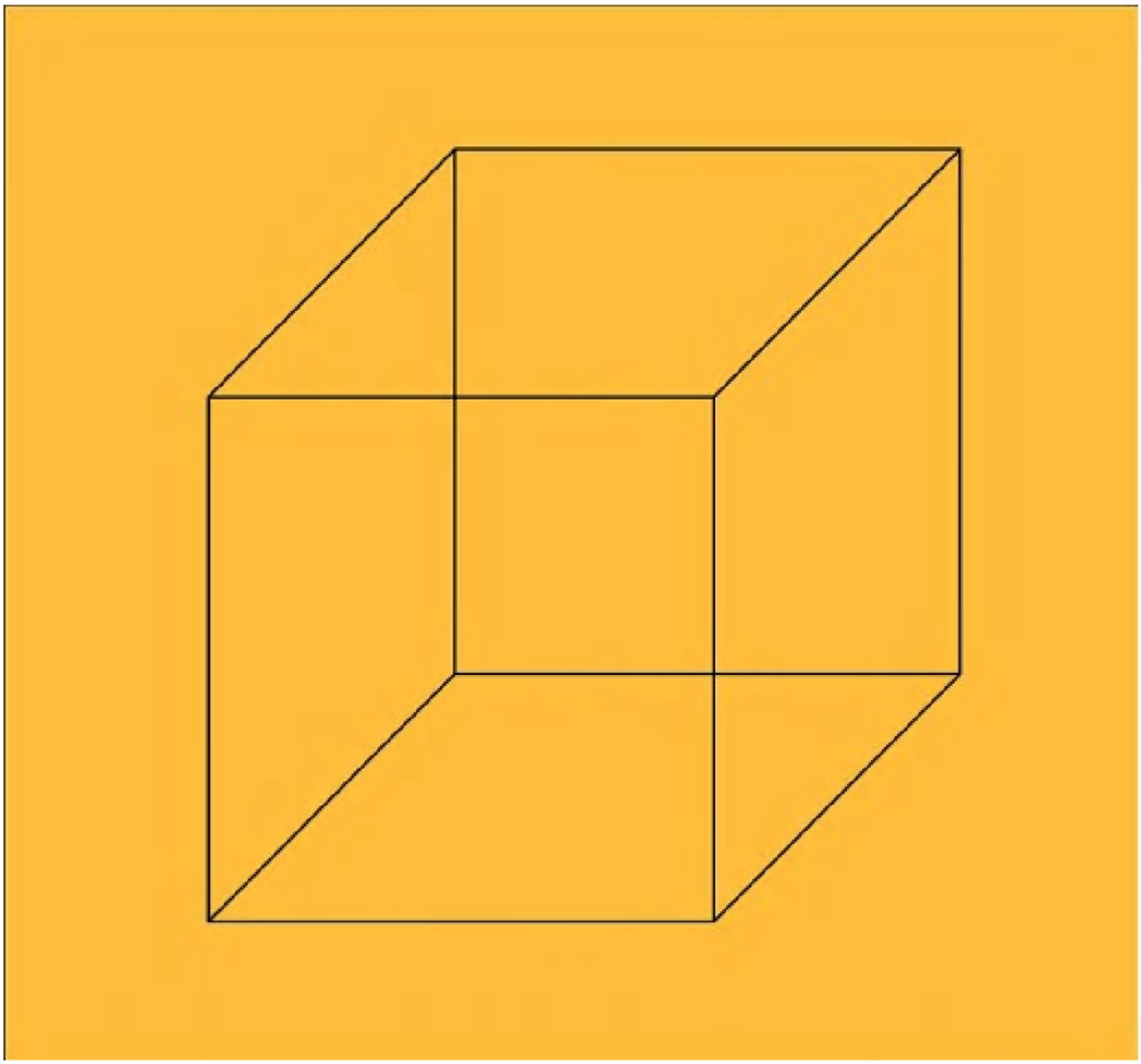
• Paradoxes de rythme

En 1970, Ken Knowlton a réalisé aux Bell Laboratories un battement paraissant accélérer indéfiniment. À l'université d'Aix-Marseille et à l'I.R.C.A.M., Jean-Claude Risset a généralisé cette illusion et l'a couplée à l'illusion de hauteur (les mécanismes sont

d'ailleurs analogues), pour réaliser par exemple un son rythmé qui descend et ralentit indéfiniment, ou une suite de notes qui montent la gamme pour aboutir à une note plus grave, et qui simultanément accélèrent pour aboutir à un rythme plus lent qu'au départ. Ces illusions ont été utilisées musicalement (J.-C. Risset, *Mutations I*, 1969) ; on peut signaler l'intérêt du compositeur György Ligeti pour ces travaux et pour ceux de John M. Chowning sur l'espace illusoire.

• Intégration auditive

L'audition procède à une intégration complexe des signaux qu'elle reçoit, et cette intégration peut dépendre du contexte ou de la disposition mentale de l'auditeur. Ainsi les notes *fa* et *si* jouées sur le piano appellent pour un musicien la résolution *mi-do*, dans le ton d'ut majeur ; mais qu'il interprète ces mêmes notes comme étant *fa* et *do* bémol, et la résolution impliquée sera *sol* bémol et *si* bémol, en *ré* bémol majeur. Cette inversion évoque le cube réversible imaginé par Louis Albert Necker.



Cube réversible de Necker. *Cube réversible de Necker. Cette figure peut être interprétée de deux façons différentes comme la représentation d'un cube : la face avant peut devenir la face arrière et vice-versa. Des phénomènes similaires interviennent dans l'audition (D. Deutsch, « Musical Illusion »).*

Le traitement temporel élaboré qu'effectue l'audition peut donner lieu à des percepts qui semblent mal correspondre à la structure physique du signal. C'est le cas de l'effet de masque rétroactif : un son intense peut masquer un son qui l'a précédé (J. J. Zwislocki) ; ici, l'effet paraît précéder sa cause ! Pierre Schaeffer a montré qu'on pouvait enlever une petite portion initiale d'une note de piano sans modifier sensiblement l'effet perçu, mais qu'en retirant une portion

Copyrighted material

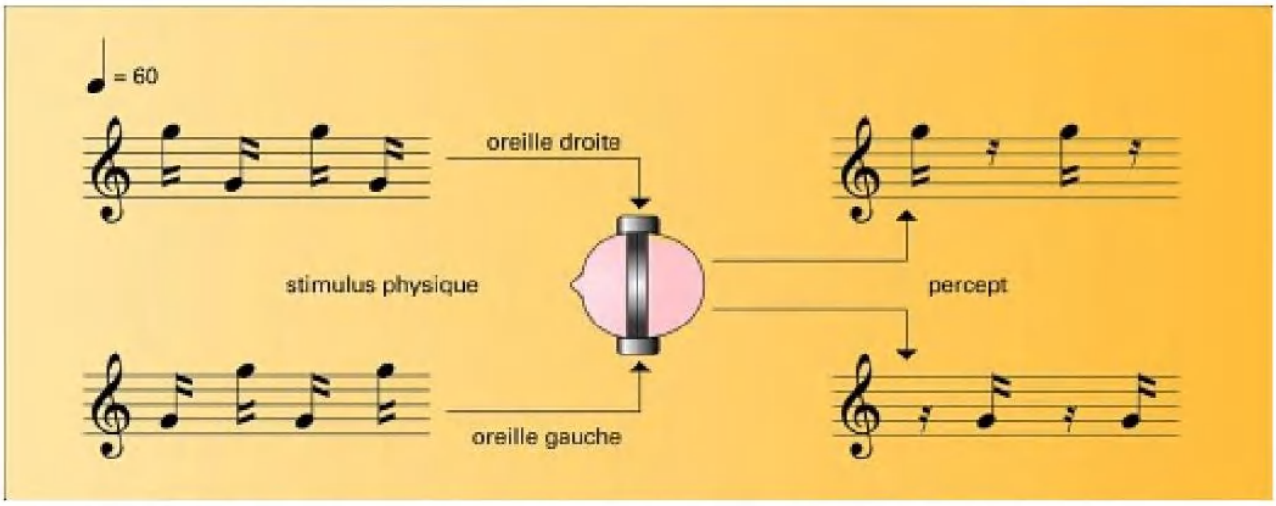
bien choisie de la décroissance de cette note, on donnait l'illusion d'en avoir modifié l'attaque. L'analyse temporelle des signaux parvenant aux deux oreilles intervient dans la capacité auditive de localiser l'origine des sons.

6. Localisation auditive : confusions et illusions

L'audition joue un rôle essentiel d'alerte, et son aptitude à localiser les sons est importante pour la survie : elle peut informer le sujet entendant de la localisation d'un danger pour l'amener à regarder dans cette direction ou à fuir dans une autre direction. Les facultés humaines de la localisation auditives sont remarquables (W. Mills) ; elles sont cependant sujettes, dans certains cas, à des confusions et à des illusions.

• Illusion de Deutsch

Diana Deutsch a présenté à des auditeurs une séquence de sons aigus et graves alternés, une oreille recevant le son aigu lorsque l'autre reçoit le son grave, et vice versa. Chaque son durait 0,25 seconde et comprenait les fréquences 800 hertz (aigu) et 400 hertz (grave) ; la séquence était présentée aux auditeurs par l'intermédiaire d'écouteurs. La plupart des sujets droitiers entendaient alors un son aigu dans l'oreille droite alternant avec un son grave dans l'oreille gauche – le son grave étant entendu dans l'oreille gauche à un moment où cette oreille recevait en réalité le son aigu. Si l'on permutait les écouteurs, le son aigu continuait d'être entendu dans l'oreille droite. L'explication hypothétique de cette illusion, très frappante, fait appel à une interaction entre les mécanismes de détection de la hauteur et de la localisation.



Illusion démontrée par Diana Deutsch. *Illusion démontrée par Diana Deutsch. Alors qu'on présente au sujet, par l'intermédiaire d'écouteurs, un certain son dans une oreille et un son situé une octave plus bas à l'autre oreille et qu'on échange (environ quatre fois par seconde) les écouteurs recevant les sons graves et aigus, le sujet droitier décrit généralement ainsi le stimulus : il perçoit un son dans l'oreille droite alternant avec un son plus grave dans l'oreille gauche. Le percept ne change pas si l'on échange les écouteurs (Deutsch, « Musical Illusions »).*

• Conflit entre vision et audition

Lorsqu'il y a conflit entre les indices visuels et auditifs de l'origine des sons, les indices visuels tendent à dominer, ce qui paraît justifié du point de vue de la fonction originaire de l'audition : une fois l'individu alerté, il est raisonnable de confier le diagnostic directionnel au système visuel, plus précis. Cette dominance visuelle est essentielle pour le succès du numéro du ventriloque – et aussi pour la vraisemblance de la sonorisation (et donc du cinéma parlant) : on garde l'illusion que le conférencier reste la source du son, même lorsque le haut-parleur qui émet sa voix amplifiée est éloigné de lui. On a pu démontrer un cas d'interaction entre vision et audition conduisant à une altération de la perception. Si l'on présente un film sonore dans lequel le son enregistré « ba-ba » est synchronisé avec l'image du visage d'une personne prononçant

Copyrighted material

« ga-ga », la grande majorité des sujets spectateurs-auditeurs (anglophones) affirme entendre « da-da » ! Il suffit de fermer les yeux pour entendre correctement « ba-ba » (J. McGurk et J. McDonald).

• Illusions de mouvement

À l'aide de plusieurs haut-parleurs placés en des endroits éloignés, on peut créer l'image d'un objet sonore localisé en un seul point de l'espace. À l'exception d'appareils de vision en relief utilisant deux images dont la position doit être strictement fixée (stéréoscopes, viewmaster...), une telle fusion en un point de sources lumineuses multiples et dispersées est inconcevable. La stéréophonie peut donner l'impression de sources sonores distribuées entre les deux haut-parleurs (ou en arrière du segment qui les joint). Utilisant seulement quatre haut-parleurs formant un carré entourant l'auditeur, John M. Chowning a réussi à donner l'illusion saisissante de sources sonores se mouvant rapidement dans un vaste espace illusoire. Il a pour cela fait appel à la synthèse des sons par ordinateur, afin de contrôler précisément les indices utilisés par l'audition pour évaluer la position et le mouvement du son : les intensités relatives dans les différents haut-parleurs qui déterminent l'azimut du son ; la simulation de l'effet Doppler Fizeau, c'est-à-dire du changement de fréquence physique lié au mouvement des sources ; enfin, la proportion de l'énergie sonore qui émane directement de la source et de la réverbération artificielle appliquée à la source, ce qui donne une impression de distance et de profondeur (cette dernière technique est fondée sur des travaux de Georg von Bekesy).

Ainsi, en contrôlant les paramètres physiques qui déterminent les indices d'espace, il est possible d'invoquer un espace illusoire, ce

qui laisse à penser qu'en jouant pour ainsi dire directement sur certaines opérations perceptives, la synthèse pourra peut-être permettre de suggérer des êtres sonores imaginaires plus prégnants que les réels !

David WESSEL

Jean-Claude RISSET

Bibliographie

A. S. Bregman & J. Campbell, « Primary Auditory Stream Segregation and Perception of Order in Rapid Sequences of Tone », in *Journal of Experimental Psychology*, vol. LXXXIX, 1971

M. F. Bukofzer, *Music of the Baroque Era*, Norton, New York, 1947

C. Cavé, « Les Illusions auditives », in *La Recherche*, n° 68, 1976

G. Charbonneau & J.-C. Risset, « Différences entre oreille droite et oreille gauche pour la perception de la hauteur des sons », in *C.R. Acad. Sci.*, série D, vol. CCLXXXI, Paris, 1975

J. Chowning, « The Simulation of Moving Sound Sources », in *Journal of the Audio Engineering Society*, vol. XIX, 1971

D. Deutsch, « Musical Illusions », in *Scientific American*, vol. CCXXXIII, pp. 92-104, 1975

D. Deutsch dir., *The Psychology of Music*, Academic Press, New York, 1998

W. J. Dowling, « The Perception of Interleaved Melodies », in *Cognitive Psychology*, vol. V, 1973

H. Dufourt & J.-M. J. Fauquet dir., *La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, Sprimont, 1996

M. V. Matthews & J. R. Pierce dir., *Current Directions in Computer Music Research*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1989

McGurk & J. McDonald, « Hearing Lips and Seeing Voices », in *Nature*, vol. CCLXIV, 1974

W. Mills, « Auditory Localization », in J. Y. Tobias dir., *Foundations Modern Auditory Theory*, Academic Press, New York, 1972

L. P. A. S. Van Noorden, *Temporel Coherence in the Perception of Tone Sequences*, thèse, I.P.S., Eindhoven, 1975

P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966

R. N. SHEPARD, « Circularity in Judgments of Relative Pitch », in *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. XXXVI, 1964
E. VURPILLOT, *L'Organisation perceptive*, Vrin, Paris, 1963
R. M. WARREN, « Perceptual Restoration of Missing Speach Sounds », in *Science*, vol. CLXVII, pp. 392-393, 1970 ; *Auditory Perception : A New Analysis and Synthesis*, Cambridge Univ. Press, New York, 1999
D. L. WESSEL, *Low Dimensional Control of Musical Timbre*, rapport I.R.C.A.M. n° 12, 1978
A. ZENATTI dir., *Psychologie de la musique*, P.U.F., Paris, 1994
J. C. RISSET dir., *Musical Acoustics*, rapport I.R.C.A.M. n° 8, I.R.C.A.M., Paris, 1978 ; *Paradoxes de hauteur*, rapport I.R.C.A.M. n° 10, *ibid.*, 1978 ; *Hauteur et timbre des sons*, rapport I.R.C.A.M. n° 11, *ibid.*, 1978.

IMITATION

En musique, on appelle imitation le procédé qui consiste à reproduire un motif mélodico-rythmique d'une voix à une autre voix ou entre plusieurs autres voix. La technique de l'imitation est un concept très simple, évident même a priori. Aussi concerne-t-elle de nombreux types de musiques (y compris ethniques ou populaires : le canon *Frère Jacques* le prouve), quels que soit leurs degrés de complexité et d'élaboration. EIle apparaît très tôt dans l'histoire de la musique : on cite souvent le XIIIe siècle. L'ars nova (XIVe siècle) et les compositeurs franco-flamands (XVe et XVIe siècles) y ont excellé. À la Renaissance, on parle d'imitation continue pour désigner l'imitation rapprochée d'un fragment mélodico-rythmique à toutes les voix d'un fragment polyphonique. Jean-Sébastien Bach a réalisé des prouesses qui n'ont pas été surpassées. Au début du XXe siècle, l'école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern) remettra ces techniques à l'honneur en les appliquant aux principes stricts du dodécaphonisme.

L'imitation fait partie intégrante de l'écriture contrapuntique. Le premier énoncé, qui sert de modèle, constitue l'antécédent ; sa reprise à une autre voix prend le nom de conséquent. Dans une fugue, l'antécédent est le sujet et Ie conséquent la réponse. Ces reprises sont forcément rapprochées, même si la distance est variable. Il peut aussi arriver qu'une imitation ait lieu avant que l'énoncé du motif soit entièrement terminé. Les intervalles de transposition sont très variables et ne peuvent s'envisager qu'au cas par cas. La reprise est dite exacte (ou réelle ou stricte ou régulière) lorsque le conséquent respecte les intervalles et le rythme de

l'antécédent (le plus souvent à l'unisson ou à l'octave, ou, comme dans les fugues, à la quinte ou à la quarte) ; la reprise peut être irrégulière (ou libre), c'est-à-dire subir des transformations mélodiques et /ou rythmiques qui sont alors appelées mutations.

Dans une fugue, l'imitation est réelle quand la réponse se fait à la quinte du sujet et sans mutations. L'imitation est tonale quand une mutation apparaît, à la tête de la réponse le plus souvent (Fugue XVI, en *sol* mineur, BWV 861, du Livre I du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach). L'imitation plagale (quand la réponse est à la quarte du sujet) est rare (Fugue XVIII, en *sol* dièse mineur, BWV 863, ou Fugue XXI, en *si* bémol majeur, BWV 865, du *Clavier bien tempéré*, Livre I).

L'imitation renversable est une forme d'imitation en chiasme qui permet d'intervertir sans inconvénients la superposition des voix ; c'est le cas pour le sujet et le contre-sujet d'une fugue, ou pour les deux sujets d'une double fugue. La Fugue X, en *mi* mineur, BWV 855 (*Clavier bien tempéré*, Livre I), procède par imitations renversables (les mesures 3-4, 5-6, 7-8 et 9-10 sont les renversables des mesures 22-23, 24-25, 26-27 et 28-29).

Une strette est une imitation particulièrement resserrée de l'antécédent et du conséquent, le second empiétant sur le premier et engendrant donc des chevauchements. La strette peut aussi se limiter au début du sujet (incipit). La Fugue I, en *ut* majeur, BWV 846 (*Clavier bien tempéré*, Livre I), est une fugue strette par mouvements directs ou contraires.

L'imitation par mouvement droit (ou direct ou semblable ou *rectus*) respecte la direction des intervalles de l'antécédent. C'est la plus simple : elle est immédiate et instinctive. L'imitation par

mouvement contraire (ou miroir ou *inversus*) rend descendants dans le conséquent les mouvements ascendants de l'antécédent, et ascendants dans le conséquent les mouvements descendants de l'antécédent. Le miroir est alors en position horizontale. Une contre-fugue est une fugue où la réponse est exposée en mouvement contraire par rapport au sujet, comme c'est le cas pour la Fugue VII de *L'Art de la fugue* de Bach (où la réponse est de surcroît en augmentation par deux). Une fugue-miroir est écrite en mouvement contraire des voix (Fugue XIII de *L'Art de la fugue*).

L'imitation par mouvement rétrograde (ou écrevisse ou récurrence) énonce les notes de l'antécédent de droite à gauche et non pas de gauche à droite (il suffit de partir de la fin et de remonter au début). Le miroir est alors vertical. Le Canon 3a de *L'Offrande musicale* de Bach inclut le mouvement écrevisse dans le chiasme. Le menuet de la *47e Symphonie* de Joseph Haydn se livre aussi à des jeux de miroir. L'imitation par mouvement rétrograde contraire cumule les deux techniques.

L'imitation par augmentation reprend les valeurs rythmiques de l'antécédent de façon plus longue mais régulière dans le conséquent (des croches deviennent des noires, par exemple). L'imitation par diminution reprend les valeurs rythmiques de l'antécédent de façon plus brève dans le conséquent (des croches deviennent des doubles croches, par exemple). L'imitation dérythmée modifie les valeurs rythmiques du conséquent de façon non homogène par rapport à celles de l'antécédent. L'imitation peut aussi être monnayée rythmiquement ou mélodiquement, c'est-à-dire se voir complétée par d'autres valeurs rythmiques ou par un remplissage mélodique. Ces imitations peuvent se combiner avec les imitations précédentes, jusqu'à atteindre des prouesses d'écriture. La Fugue VIII, en *ré* dièse mineur, BWV 853 (*Clavier bien tempéré*, Livre I), utilise le

mouvement direct puis contraire, sans strettes puis avec strettes, puis un mélange de ces procédés, avant une série d'augmentations à la basse, à l'alto et au soprano combinées aux autres mouvements. Le Canon XIVa de *L'Offrande musicale* se fait par mouvement contraire et par augmentation par deux.

Le canon (ou imitation canonique) est une forme d'imitation rapprochée et continue (souvent d'assez longue durée, pouvant aller jusqu'à architecturer le parcours total d'une composition), où l'antécédent et le conséquent se superposent, donc évoluent conjointement. L'imitation peut être plus ou moins libre. L'intervalle d'imitation peut s'échelonner de l'unisson à l'octave. On peut trouver des canons doubles (déroulement de deux canons à deux voix), des canons perpétuels ou circulaires (pouvant se développer à l'infini, chaque voix reprenant le thème à volonté, jusqu'à la nécessaire coda non canonique arrêtant le morceau). Toutes les techniques d'imitation lui sont applicables. Le nombre de voix est très variable : jusqu'à trente-six, dans le célèbre *Deo gratias* de Johannes Ockeghem.

Sophie COMET

IMPROVISATION MUSICALE

Introduction

À l'origine, iI y a l'improvisation. Le ferment majeur de I'évolution musicale est la recherche sur un instrument. L'improvisation coïncide, en un sens large, avec la création conçue comme une improvisation non soumise à l'évanescence, puisque l'écriture permet Ies ratures et Ia patiente élaboration de néologismes musicaux. L'improvisation est aussi une qualité de l'interprétation : Gisèle Brelet estime que la musique est *vivante* quand elle donne l'impression d'être improvisée. Mais, essentiellement, l'improvisation définit l'énonciation musicaIe spontanée, soit d'une œuvre complète, soit d'éléments plus ou moins importants d'une composition antérieure. Dans le premier cas, l'improvisateur invente le thème ou le reçoit d'un autre musicien.

Individuelle ou collective, l'improvisation respecte toujours des règles conventionnelles de langage, sans l'observation desquelles le produit sonore reste inintelligible.

Tous Ies instruments invitent à I'improvisation ; mais les polyphoniques lui ouvrent un champ plus vaste et plus complexe que les monodiques. Depuis le guitariste en quête d'un accompagnement sous Ia mélodie qu'il chante, jusqu'à I'organiste, traditionnellement considéré dans Ie monde musicaI occidental comme l'improvisateur par excellence, en passant par Ies musiciens de jazz et les chercheurs de musique aléatoire, l'improvisation

fleurit en jaillissement de structures sonores maîtrisées et resplendit en œuvres d'art fugitives, que seules les techniques d'enregistrement modernes peuvent graver pour la joie ou la curiosité des amateurs.

• À la naissance de la mnsique

La musique, fille de l'imprévu, naît avec la surprise émerveillée de l'oreille que captivent les qualités enchanteresses des sons. Peu à peu, l'homme apprivoise et accorde ces vibrations, tout à la fois en façonnant les instruments (lutherie) et en structurant leur langage (gammes, rythmes, harmonie...). Utiliser les ressources sonores de la matière en vibration pour en contrôler le devenir, c'est déjà improviser au sens exploratoire du terme ; mais, contrairement à ce que l'étymologie pourrait laisser comprendre, improviser, c'est prévoir, refuser le hasard, organiser à l'avance, faire face à l'imprévu (*improvisus*), écarter ce qui survient à l'improviste ; cela, parce que improviser, c'est reprendre, répéter. Quand l'imprévu se glisse dans une improvisation musicale, la cacophonie – le non-sens sonore – l'emporte sur la musicalité. L'auditeur, pour qui certes il y a l'imprévu de l'inédit, l'accepte uniquement s'il sait et s'il sent qu'il n'en est pas un pour l'artiste. Autrement dit, cet imprévu non imprévisible de l'improvisation obéit aux lois générales du langage et de la communication. Poussant à l'extrême une telle conception, Jean Huré (1877-1930) a évoqué « cette dictée exécutée qui forcément sert de base nécessaire à l'art d'improviser », comme si quelque muse invisible chantait à l'oreille du musicien. En effet, dans l'improvisation coïncident composition et exécution : les doigts exécutent ce que l'esprit semble déchiffrer sur une secrète partition qui s'imprimerait au moment même où l'instrument l'exprime. L'improvisateur, musicien qui se souvient, parle la musique comme d'autres leur langue maternelle.

• La partie et le tout

Inventer une partie d'une œuvre musicale écrite ou transmise oralement joue un rôle essentiel dans la *musique populaire*, qui « est par excellence l'art de la variation » (László Lajtha). Sauf en Occident, pendant quelques décennies des XIX^e^ et XX^e^ siècles, où la notation prétend impérieusement tout régenter et prévoir, l'improvisation partielle demeure une pratique musicale constante et universelle. En effet, la précision de la notation, fruit d'une longue évolution culturelle, apparaît tardivement dans l'histoire. La transmission orale traditionnelle confiait la mélodie à la mémoire. Ainsi opéraient aèdes, rhapsodes, bardes, troubadours, guitaristes de flamenco, etc. Parfois, à partir de signes très élémentaires, le musicien restituait le chant, en variant selon son goût et sa virtuosité (jubilus du plain-chant). Dans la *musique savante* classique, un bon interprète ajoute des ornements, arpège des accords, réalise la basse chiffrée, répète des notes intermédiaires ou des accords entiers, tout en récitant en notes inégales quand la musique le souhaite. La forme se prête elle aussi à la variation : tel choral, ici joué au soprano, passe là au ténor, devient ensuite *cantus firmus* d'un grand plein-jeu d'orgue avant que ses premières notes ne fournissent matière à toccata ou constituent le sujet d'une fugue.

Quand une œuvre est interprétée dans le temps même de sa conception, il s'agit d'une *improvisation totale*. Tous les grands musiciens excellèrent dans l'art d'improviser au clavier. Parmi les plus prestigieux, J.-S. Bach, Rameau, Mozart, Haendel, Beethoven, Bruckner, Franck, Fauré, Messiaen... Les clavecinistes improvisaient des suites, des fantaisies, des toccatas, à quoi les organistes ajoutaient leurs pleins-jeux, duos, trios, chorals, basses ou dessus de tierce, de trompette, de voix humaine et cultivaient particulièrement la fugue, sommet de la science et de l'art

improvisateurs. Au XVIII[e] siècle et jusqu'à Chopin, Liszt, Paganini et Schumann, les solistes improvisaient les cadences de concerto.

• L'improvisation partielle

La technique de l'*ornementation* a donné lieu à une multitude de possibilités, immense champ ouvert à la virtuosité. Le théoricien espagnol Juan Bermudo (1510 env.-env. 1565) recommandait à ses élèves une heure de travail quotidien simplement pour apprendre à orner correctement. Les ornements ou agréments affectent une ou plusieurs notes, mises en valeur par des trilles, pincés, mordants, ports de voix, coulés, notes de passage, etc. Même si, au clavecin ou au clavicorde, sur le luth ou la guitare, ils ont pour fonction d'étoffer le son que ces instruments sont incapables de prolonger, les ornements ont pour but fondamental de renforcer le pouvoir expressif de la musique. De surcroît, ils servent à valoriser la personnalité et le style de l'exécutant.

Le *rythme* est modifiable d'abord dans son battement ; ainsi un thème binaire peut devenir ternaire. Il l'est ensuite selon la technique des *notes inégales*. Pour donner un aperçu de ce sujet délicat, il suffit de savoir que l'exécution ne correspond pas à la notation, celle-ci entendue selon les normes des solfèges modernes. Ainsi une suite de croches lue à l'intérieur d'une mesure construite sur quatre noires se rapproche, dans certains cas prévus par les théoriciens classiques, d'une série de croches pointées suivies de doubles croches. Le « bon goût », guide permanent invoqué par les Anciens, enseigne seul la manière convenable d'inégaliser et d'orner (cf. RYTHME - musique).

Connaissant une seule série de notes, il semble plus difficile au profane d'inventer des accords, c'est-à-dire d'*harmoniser*. C'est

dans les années 1270 que, déjà, un anonyme fait état d'un déchant improvisé (« *componere et proferre discantus ex improviso* »). Sur la monodie grégorienne prise comme point de repère, le chanteur improvise des quintes et des octaves (Élie Salomon, 1274). Dans le faux-bourdon (celui de Guillaume Dufay, vers 1430, par exemple), la voix intermédiaire entre une basse et un soprano peut être improvisée, avec de nombreuses tierces et sixtes parallèles. Il s'agit là d'un contrepoint vocal appelé *cantus supra librum* ou *contrappunto alla mente*, par opposition à la *res facta*, entièrement composée. La virtuosité des chanteurs fut telle qu'à Saint-Marc de Venise, au XVI^e^ siècle, ils improvisaient quatre voix en contrepoint strict. « Si les lois d'harmonie en vigueur dans une civilisation donnée sont assez simples, un chant, même complètement inédit, peut être accompagné, dès la troisième ou quatrième audition, par un chœur qui réalisera spontanément et sans hésitation, les intervalles harmoniques correspondant aux fonctions tonales de ce chant » (Marius Schneider) ; à preuve aujourd'hui encore les *spirituals* de certaines Églises noires des États-Unis.

Attestée au XVI^e^ siècle en Italie, la réalisation de la *basse chiffrée* sur un instrument polyphonique est indispensable à tout accompagnateur. Le compositeur écrit uniquement la note de basse sous le chant, et parfois même sans celui-ci ; ainsi, pour la *Sonate à deux clavecins* en trois mouvements de Bernardo Pasquini (1637-1710), qui n'indique que la basse continue. Lorsque l'instrumentiste accompagne un soliste, il s'établit un dialogue entre les deux artistes : « Quand la partie de dessus fait silence, dit Michel de Saint-Lambert, et que la basse se poursuit, l'accompagnateur doit faire quelques mélodieuses variations sur la même harmonie, afin de stimuler l'imagination du soliste » (1707).

J.-S. Bach écrivant pour Anna-Magdalena des *Inventions* à deux voix entendait bien que son élève ajoutât au moins une troisième, voire une quatrième voix.

Au xx^{e} siècle, par analogie avec l'improvisation partielle, « certains compositeurs veulent laisser la liberté d'un choix à leurs interprètes et organisent dans leur partition différents circuits, l'interprète décidant lui-même d'exécuter tel ou tel des fragments proposés. Cela aboutit à la forme ouverte, qui offre pour une même œuvre plusieurs possibilités d'exécution et peut laisser à la décision du chef d'orchestre ou de l'interprète la détermination de certains paramètres musicaux et celle de certains parcours » (Nicole Lachartre). On pourrait appeler cette manière d'interpréter : improvisation de la forme.

• Improvisation et création

Quand Bach fut reçu à la cour de Potsdam, Frédéric II lui confia à développer un sujet sur lequel le cantor de Leipzig improvisa longuement. De retour chez lui, Bach soumit ce thème à une recherche que n'avait pas permise l'improvisation (voir notamment le ricercare à six voix). Dans son envoi de *L'Offrande musicale*, il écrit en effet : « Je remarquai tout aussitôt qu'en raison du manque de l'indispensable préparation, l'exécution n'atteindrait pas la réussite que méritait un sujet aussi parfait. » C'est dire qu'improvisation ne s'identifie pas à création. Improviser, c'est parler la musique. Un locuteur ne crée pas la langue de sa pensée, même s'il forge quelques néologismes pour la préciser et exprimer une découverte. L'improvisation *stricto sensu*, rhétorique du discours musical, n'est pas une création, mais un agencement inédit de vocables sonores antérieurement connus. Ce disant, on écarte du concept d'improvisation la recherche du compositeur, assis à son

piano de travail, sur lequel il traduit le fruit de sa quête sonore. On n'utilise que ce que l'on possède. Improviser une fugue suppose un très long apprentissage d'écriture contrapuntique et harmonique, sans parler de l'acquisition d'une virtuosité instrumentale qui en fait l'instrument docile de la pensée de l'artiste. Bref, le temps de la création précède celui de l'improvisation. Évidente pour l'improvisation partielle, cette constatation est vraie encore pour qualifier l'improvisation totale. On n'amoindrit pas le mérite de Marcel Dupré improvisant sa *Symphonie-Passion* au cours d'un concert spirituel si l'on affirme qu'il parle un langage déjà constitué. Avant d'improviser dans les « modes à transposition limitée », Olivier Messiaen les a créés, le crayon à la main. L'improvisateur obéit aux règles de son langage harmonique, à celles d'une forme déterminée ou de la fantaisie (thème libre, impromptu). Même dans une œuvre dite *informelle*, il parle une langue acquise : des formules habituelles viennent de préférence sous ses doigts à l'imitation réflexe de cellules sonores identiques ou semblables à celles que sa mémoire lui désigne plus volontiers.

• L'improvisation collective

L'improvisation collective du *free jazz*, dont l'orientation formelle dépend d'indications préétablies peu contraignantes, semble contredire le principe énoncé de l'improvisation non créatrice. Cependant, une détermination formalisante apparaît nécessairement en cours d'exécution, suscitant une structure perceptible, évitant l'inharmonieux discord. La trompette, par exemple, « commande » la forme dans l'orchestre, et selon les lois de son langage connues du trompettiste. Un phénomène psychologique de groupe (*leadership*) se produit quand le trombone lui répond, impose sa parole et provoque l'affrontement avec le saxophone, tandis que la contrebasse et la batterie soutiennent sa phrase ou reprennent en

écho son cri. Une volonté commune insuffle ses intentions et le rite musical collectif déploie sa symphonie. ll y a concert, car une concertation tacite anime la conversation : une réponse de l'un suit une écoute d'un autre et précède un renvoi de verbe musical, entre des musiciens qui se connaissent, qu'une fréquentation assidue a rapprochés. Et quand le discours est éloquent, le public ne s'y trompe pas.

Dans l'improvisation de jazz classique (New Orleans par exemple), on est en terrain traditionnel ; la dynamique ressemble à celle de la musique dite savante. La structure d'un chorus de Louis Armstrong démarque celle d'un choral de Bach : la carrure (organisation rythmique élémentaire des phrases selon un nombre déterminé de mesures, habituellement groupées par quatre) y est rigoureuse ; l'harmonie cadentielle précise et l'ornementation mélodique s'apparentent à celles du baroque expressionniste ; que l'on songe, par exemple, aux *Fantaisies* de Buxtehude.

• La loi de répétition

L'improvisation, jeu combinatoire intellectuel et poétique, fondé techniquement sur l'imitation et la variation, répond au besoin psychologique de répétition. L'oreille se complaît à reconnaître le déjà entendu. La variation propose à nouveau le sujet dans le temps même où elle le modifie. L'improvisation joue de l'identité apaisante et de l'altérité surprenante ; elle se réfère à un objet musical (thème, sujet) qu'elle prolonge, condense, fait éclater, colore ou défigure, selon un processus analogique dévoilant des dimensions latentes du thème choisies dans la totalité indéfinie du possible sonore. Agissant comme le signifiant du signe musical, en lui-même indifférent, et peut-être esthétiquement banal, le thème renvoie à un champ matériel privilégié (une tonalité, un rythme

caractéristiques, par exemple), où s'inscrit l'improvisation. C'est dans le repérage de ce champ que se détermine le signifié du signe musical esthétique, en tant qu'il permet la reconnaissance d'un style. En effet, en l'absence totale de points de repères figuraux, l'esthète est désorienté : le signifié lui demeure inconnu, car seul le signifiant du signe est entendu et son audition reste, dès lors, séparée d'une écoute authentiquement musicale et qui donne un sens. Le champ ainsi balisé est gros de promesses, si le lien entre signifiant et signifié est reconnu. Il n'y a de signe esthétique qu'en raison du lien perçu entre signifiant et signifié musicaux. De proche en proche, tout élément de signe figural sonore renvoie à tout l'espace musical. Ainsi tout sujet musical est la métonymie du total sonore, proférable à partir de lui : ce qui tout ensemble est exaltant par les richesses promises et peut angoisser le musicien par l'inconnu recélé qu'il n'est pas sûr de maîtriser pour l'apprivoiser à sa jouissance. Pour cette raison, un même thème, selon la route de son exploration, enchante, irrite ou laisse insensible.

Cette *loi de répétition* est si essentielle qu'il faut en retrouver la trace même quand nn style musical – un certain dodécaphonisme – la bannit a priori, frustrant du même coup un désir fondamental de l'oreille et de son plaisir. Ce refus systématique, fonctionnant comme une phobie inversée, entraîne une conséquence de taille : il est impossible d'improviser en technique sérielle. Écartant l'imitation et la variation mélodico-rythmique, points de repère essentiels dans la durée musicale, au bénéfice exclusif de l'altérité, un devenir équivoque chasse la progression par analogie, ce qui empêche toute « re-connaissance ». *À l'audition*, les professionnels eux-mêmes demeurent incapables d'attribuer une œuvre à une série plutôt qu'à une autre. Une telle perversion, dans son défi à la loi de répétition, a cependant besoin de s'y plier par quelque détour. Elle le fait au niveau de la combinatoire, où la figure du « sujet »

réapparaît, introuvable qu'il reste sous les masques de la récurrence, du renversement, etc., que la *lecture* seule dévoile.

Improviser, c'est apprivoiser les techniques de la répétition (imitation et variation) pour favoriser la reconnaissance. Varier, c'est imiter sur la voie d'un discord heureux, c'est transgresser sur le chemin habité par le sujet, c'est dévier sans jamais perdre le sens. Quand la musique, forme sublimée de l'obsession, « oublie » sa fonction d'improvisation, son pouvoir enchanteur diminue d'autant. L'*incantatio*, enchantement par envoûtement, produit le *carmen* (charme du magicien, chant du musicien) comme l'on jette un sort ; elle agit par la vertu de répétition, à la façon de l'*ostinato* relançant la même figure rythmique, invitation à la danse, créatrice de transe, où l'être humain dépasse pour un temps, dans son corps même, les limites de sa durée banale, car résonne en lui un son, métaphore de quelque plaisir perdu informulable.

Pierre-Paul LACAS

• L'improvisation expérimentale

Les musiciens qui entreprirent de transformer en instruments de musique les appareils électroacoustiques équipant laboratoires d'électronique, stations de radiodiffusion ou studios d'enregistrement sonore opérèrent un véritable détournement de fonction et furent confrontés à la nécessité de se conformer aux contraintes imposées par un matériel non adapté, a priori, à une pratique musicale. La musique devenait expérimentale. Le musicien se substituait au technicien dans la conduite des machines, et cherchait, dans la manipulation improvisée de pseudo-instruments, de nouveaux modes d'utilisation et de traitement « musical » des sons. Cette attitude débouche sur une pratique constante de

l'improvisation dont le rôle est déterminant dans la conception et l'élaboration du langage électroacoustique ; car aucune écriture n'est assez simple et précise pour rendre compte exactement de phénomènes sonores trop complexes.

L'improvisation électroacoustique est très différente des autres formes d'improvisation musicale ; il s'agit d'une démarche exploratoire qui investit des domaines du son jusqu'alors considérés comme extérieurs au champ de la musique.

L'improvisation expérimentale peut être aussi comprise comme une méthode de composition, qui consiste à dégager, par approches successives, des matériaux sonores ou des structures musicales qui seront, à un moment donné, choisis et conservés dans leur dernier état d'évolution par le compositeur, pour être introduits définitivement dans l'architecture de l'œuvre projetée. Le grand nombre de paramètres sur lesquels on peut intervenir en studio permet de modifier les sons dans leur structure et dans leurs rapports, de changer les timbres, de jouer avec l'espace, de transformer l'environnement.

Les possibilités d'actions improvisées sont ici incomparables à celles qu'offrent les instruments traditionnels. Très tôt, les compositeurs ont cherché à introduire, dans la diffusion des œuvres électroacoustiques, un certain niveau d'interprétation en jouant d'abord avec la disposition des masses sonores dans la salle de concert, puis en manipulant des ensembles de sonorisation conçus comme de véritables instruments de diffusion (ainsi en France le gmebaphone du Groupe de musique expérimentale de Bourges, l'acousmonium du Groupe de recherches musicales de l'I.N.A.). Enfin, l'expression directe, la musique « live », apparaît dès les années soixante aux États-Unis et au début des années soixante-dix

en France. Les techniques de *biofeedback* – expériences de commandes de systèmes électroacoustiques par les battements du cœur, la respiration ou l'activité corticale du musicien – ont donné la possibilité de créer une musique mentale (corticalart de Pierre Henry) conférant à l'improvisation une nouvelle dimension.

André-Pierre BOESWlLLWALD

• Improvisation et aléa

Dans les années cinquante, en Amérique, Earle Brown, Morton Feldman, John Cage brisent le concept d'œuvre envisagée comme objet d'art « fini », déterminée par le contrôle « absolu » du compositeur sur l'écriture. L'indétermination va contaminer jusqu'à l'acte même de création. Ainsi, la responsabilité face au résultat sonore, face à la partition écrite se voit remise en question et, avec elle, la perception, l'appréhension, les habitudes des interprètes en regard du nouveau rôle que les compositeurs leur confient. Brown, avec *Calder Piece* (1951), remplace le chef d'orchestre par un mobile de Calder. En acceptant la perte de certains de leurs pouvoirs, les créateurs pensent avoir conquis la mobilité, l'ouverture de l'œuvre sur un avenir toujours renouvelé car partiellement indéterminé. Feldman, lui, invente un langage graphique permettant de s'échapper des contraintes « directionnelles » d'une notation devenue désormais trop « autoritaire ». Dans *Projection II* (1952), *Intersection III* (1953), les notes disparaissent pour laisser place à des symboles graphiques de plus en plus proches de la représentation picturale abstraite. La perception sensible et unique de chaque instrumentiste est ainsi requise, dans l'acte magique, re-ritualisé de la création. Par cette création partagée, libérée du diktat de la pensée inaliénable du compositeur, la démocratisation de la musique devait s'opérer...

Cage utilise le tirage au sort et la méthode du *Yijing* (*Livre des mutations*, livre ancien d'oracles chinois) dans le choix de son matériau et pour l'élaboration de ses compositions. L'aléatoire, ainsi pris en compte, situe la musique en dehors du temps par l'abandon même de la structure qu'il subvertit, comme dans le *Concert for Piano and Orchestra* de 1958. Dans les années 1960-1965, ce courant de « réactivation du hasard » franchit l'Atlantique et marque de son empreinte l'école postsérielle. Cage, dans le temple du sérialisme, à Darmstadt, avait apporté, en 1958, les germes de ce nouveau culte. En fait, la musique sérielle (que l'on croyait tout d'abord la plus éloignée de la tentation de l'aléa) poursuit son évolution logique ! Par la surdétermination de tous les paramètres sonores (maîtrisés à l'écriture, mais brouillés à l'audition), elle se prête, en effet, à accepter l'imprévisibilité, la *surrelativité* de l'aléatoire. Sous l'impulsion de Stockhausen et de Boulez, ce « hasard » se veut « objectif ». La mobilité, l'ouverture vers le « non-attendu », mais toutefois « envisagé », s'allient à la notion de permanence inhérente à l'œuvre occidentale, et ce, tout d'abord, avec le *Klavierstück XI* de Stockhausen (1956) et la *3e Sonate* pour piano de Boulez (1957-1958). L'aléatoire européen, contrairement à celui qui était venu d'outre-Atlantique, ne dépasse pas le seuil d'indétermination ambigu et fragile au-delà duquel le compositeur ne maîtrise plus sa création. Ainsi, seuls certains paramètres sont livrés au hasard. Curieusement, la structure succombe la première.

Et Boulez d'inventer ses *formants* (*3e Sonate*) qui, bien qu'entièrement écrits, offrent à l'interprète un certain nombre de « parcours » possibles. Et Stockhausen de considérer la partition (*Klavierstück XI*), au travers de dix-neuf structures musicales autonomes (déterminées au hasard par le choix de l'interprète dans leur succession) comme un « son dont les partiels, les composants sont organisés d'après des règles statistiques ». Bref, l'ultime

subtilité de la musique sérielle consiste à avoir absorbé l'aléatoire. Les idées font cependant leur chemin, les possibilités se diversifient, de nouveaux rapports créateur-interprète-auditeur apparaissent. Henri Pousseur, avec *Votre Faust* (1967), laisse le soin de l'élaboration formelle et musicale au public (sollicité pour choisir l'action et son orientation dramatique). André Boucourechliev, avec sa série des *Archipels* (1967-1972), fait de l'indétermination l'épicentre de sa recherche musicale. La microstructure se voit perpétuellement modifiée, mais, en fixant ses réservoirs de sons, de rythmes, de hauteurs, de type de jeu instrumental, Boucourechliev préserve son acte créateur.

Xenakis déclare, quant à lui, que la seule règle de jeu lorsqu'on aborde le hasard reste la règle mathématique. En l'occurrence, le calcul des probabilités appliqué à l'art musical a donné naissance chez ce compositeur à une famille d'œuvres regroupée sous le nom générique de musique stochastique. *Pithoprakta* (1955-1956) en est le premier maillon. Il faut rattacher à cette démarche les partitions de musique stratégique, tel *Duel* (pour deux orchestres, 1959), qui utilise comme processus compositionnel la théorie des jeux. Contrôler l'aléatoire, tel est aussi le souci de Lutosławski, Penderecki, Berio, Bussotti et de tous ceux qui utilisent ou ont utilisé la notation proportionnelle ou le graphisme comme support à leur langage. La musique aléatoire n'allait pas moins entraîner une sorte de nivellement. D'un côté, l'acte créateur se désindividualise, de l'autre, l'interprète, devenu responsable du choix créateur, est revalorisé.

La création collective sous-jacente à la notation d'aléatoire et portée par celle d'improvisation allait éclore, grâce au renoncement total des compositeurs à l'œuvre, à leur statut et grâce à l'importance donnée au son vivant, particulier, modelé dans

l'instant du jeu par l'interprète. À mesure que la musique se dépersonnalise par son absence d'écriture directionnelle, ce dernier prend plus d'importance jusqu'à se substituer au compositeur même. Dans ce jeu de balance, à l'équilibre tout aussi précaire qu'aléatoire, les frontières entre le free jazz et la musique dite contemporaine (ou d'avant-garde) s'amenuisent. Entre les pièces écrites d'Anthony Braxton et la *Sinfonia* (1968) de Berio, entre *À la recherche du rythme perdu* (1978) de Luc Ferrari et certaines pages de Sun Ra ou d'Archie Shepp, les recherches de langage se rejoignent. Cependant, il semble difficile d'aller plus loin que les tentatives de Christian Wolff (*Prose Collection*, 1968-1971), ou de Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*, 1968). Dans ces œuvres, les notes sont en effet remplacées par des mots, comme autant de prescriptions déclenchant des réactions sonores, des gestes ou des attitudes musicales. Ferrari, Patrice Mestral, Costin Miereanu, Renaud Gagneux, Cornelius Cardew ont œuvré chacun à l'anéantissement du langage même, renouant ainsi, sur un plan musical, avec le livre de Mallarmé ou les célèbres toiles blanches de Robert Rauschenberg !

L'aléatoire semble de plus en plus délaissé au cours des années quatre-vingt, et la mort de Cage, en 1992, risque fort d'avoir été son acte de décès en tant qu'esthétique musicale. Cependant, afin d'être complet, ce panorama ne peut ignorer l'Union soviétique. En octobre 1961, le XXII^{e} congrès du P.C.U.S. achève le processus de déstalinisation et, dès 1962, s'ouvre une période d'échanges avec l'étranger. Messiaen, Boulez, Cage, entre autres, vont être joués en U.R.S.S., ouvrant ainsi de nouveaux horizons à la création musicale soviétique. Rien d'étonnant dès lors de voir certains compositeurs se pencher sur les nouvelles techniques « venues d'Occident ». Citons, parmi ceux qui pratiquèrent l'aléatoire dans les années soixante et soixante-dix, Leonid Grabovski (né en 1935 en

Ukraine), Vytautas Barkauskas (né en 1931 en Lituanie), Alexandre Knaifel (né en 1943 en Ouzbékistan). Comme eux, Sofia Goubaïdoulina (née en 1931 à Tchistopol) usa de ces techniques sans exclusive ; contrairement à eux, cependant, elle y fera toujours appel lorsque l'œuvre sur laquelle elle travaille lui semble l'exiger. Ainsi en est-il de sa symphonie *Stimmen-Verstummen* (1986), où la douzième et dernière section de la partition s'avère aléatoire, et de sa pièce pour orchestre (en un seul mouvement) intitulée *Stufen* (1992), où l'œuvre, dans son parcours final, se voit « aléatorisée » jusqu'à l'abandon pur et simple de toute notation.

Il n'empêche que l'ère de l'aléatoire apparaît bien à l'agonie ! Mais qui peut prédire l'avenir ? Les portes de l'histoire restent ouvertes...

Alain FÉRON

Bibliographie

M. AYARI dir., *De la théorie musicale à l'art de l'improvisation : analyse des performances et modélisation musicale*, coll. Culture et cognition musicales, Delatour France, Paris, 2006

E. BORREL, *L'interprétation de la musique française. De Lully à la Révolution*, Paris, 1934, reprod. fac sim. éd. d'Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1975

A. BOUCOURECHLIEV, *Le Langage musical*, Fayard, Paris, 1993

G. BRELET, *L'Interprétation créatrice*, 2 vol., P.U.F., Paris, 1951

R. T. DEAN, *Creative Improvisation : Jazz, Contemporary Music and Beyond*, Taylor & Francis, Bristol (Penn.), 1989

A. GEOFFROY-DECHAUME, *Les Secrets de la musique ancienne*, Grasset, Paris, 1977

D. LEVAILLANT, *L'Improvisation musicale*, Lattès, Paris, 1981

J. SIRON, *La Partition intérieure : jazz, musiques improvisées*, Outre-Mesure, Paris, 1992

J.-N. VON DER WEID, *La Musique du XX^{e} siècle*, Hachette-Pluriel, Paris, 1992.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Introduction

« La diversité des instruments naît de l'union réelle de la musique et de la vie. Il semble qu'à cette condition de matérialité notre sens de la musique s'élargisse. Trop limitée au seul aspect de ses œuvres, la musique gagne à être vue également sous le naturalisme de ses instruments. » Publié en 1936, ce texte d'André Schaeffner conserve aujourd'hui toute sa force. Il éclaire et justifie l'étude complète, historique et technique, des instruments de musique, qui devrait faire partie de toute éducation musicale. Les musiciens, même les plus qualifiés, ont trop souvent été des hommes du moment présent, des voyageurs sans bagage. Et pourtant, le patrimoine instrumental vaut d'être sans cesse étudié, préservé et enrichi.

Étudié, car il n'est que depuis peu l'objet de travaux scientifiques ; préservé, en raison de la faible proportion des témoins survivants par rapport à ce qui a été créé ; enrichi, car ce qui passait jadis pour négligeable prend aujourd'hui un tout autre sens. De plus, l'évolution de la musique favorise l'apparition régulière de types nouveaux d'instruments.

Fait pour produire des sons, l'instrument de musique se situe au point de rencontre de deux tendances qui existent chez l'homme, à quelque civilisation qu'il appartienne : d'une part, une recherche constante de solutions ingénieuses, voire subtiles, aux problèmes de la vie pratique, qui l'amène à modifier sans cesse sa technologie ; d'autre part, un désir de s'exprimer grâce à des mouvements

rythmés et à des sons organisés. Les sons fournis par l'environnement naturel et ceux qui sont émis par l'appareil vocal lui servent à tour de rôle de modèle ou de référence. L'instrument de musique, achevé, suppose que l'homme ait maîtrisé des problèmes d'ordre acoustique et technologique, aussi sophistiqués soient-ils. Il y aura toujours un compromis entre le but recherché, une échelle sonore, un timbre, et le résultat obtenu. Ce n'est que dans les mains du musicien-utilisateur que l'instrument manifestera toutes ses possiblités ; il jouera alors son rôle et recevra sa véritable signification.

Josiane BRAN-RICCI

INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification

Introduction

L'instrument en lui-même peut être un objet unique ou former un système complexe ; il peut être conçu à partir de matériaux choisis ou façonnés à cette fin ; il peut être aménagé dans des objets détournés de leur fonction première.

Dans leur majorité, les instruments sont maniés directement ; cependant, il en est d'autres, mécaniques ou automatiques qui, au prix d'une conception préalable souvent subtile et d'une mise au point ingénieuse, font entendre de la musique sans l'intervention d'un musicien. Ces instruments, populaires ou raffinés, existent depuis de nombreux siècles et les exemplaires qui nous viennent de la Renaissance jusqu'à l'ère classique sont devenus de précieux documents ; leur place a été importante dans l'histoire de la musique.

• Les origines

Dès la préhistoire, les instruments de musique existent ; les fouilles en témoignent. Leur petit nombre n'est guère représentatif, en raison de la fragilité des matériaux. Ce sont pour la plupart des aérophones, faits dans des cornes, des dents ou des os d'animaux. Les ethnies qui, aujourd'hui encore, vivent comme nos ancêtres de

l'âge de la pierre, pratiquent une musique souvent complexe, à l'aide d'instruments aux matériaux et types variés, ainsi les aborigènes d'Australie ; l'étude de leur tradition instrumentale peut nous donner une idée de ce que furent les premiers instruments.

Les formes musicales ne sont pas obligatoirement à mettre en parallèle avec les instruments qui les interprètent : des musiques complexes, telles les polyphonies des Pygmées, ou celles de certaines populations d'Océanie, sont jouées à l'aide d'instruments fort simples. À l'inverse, un instrument produit par une technologie avancée peut souvent cacher des musiques dépourvues d'imagination.

Lorsqu'on se rapproche des périodes historiques, on dispose de documents plus nombreux et d'accès plus direct : textes littéraires, monuments figurés, instruments plus ou moins bien conservés. Cependant des énigmes demeurent : le timbre, la tessiture des instruments, le répertoire nous échappent, en l'absence de musique notée de façon perceptible pour nous. Un exemple : la musique de l'Antiquité égyptienne, dont l'instrumentarium est d'une rare variété et d'une grande richesse au vu des témoignages figurés, nous reste fermée, malgré des tentatives d'interprétation.

L'Antiquité gréco-latine nous a laissés démnnis de textes musicaux réellement significatifs et d'indications détaillées sur les instruments, en regard de la place que tenait, nous le savons, la musique dans la société. Ce ne sont pas les quelques centaines de représentations, au demeurant fort bien étudiées, de lyres, de cithares, de syrinx, d'*auloi* ou de tambours sur cadre qui peuvent satisfaire notre soif de connaître la musique instrumentale de la Grèce antique dans toute son ampleur.

Plus prés de nous, le Moyen Âge, qui regorge pourtant de monuments figurés, de traités théoriques et de partitions musicales dont la notation est d'une précision extrême, laisse encore le champ libre à des interprétations contradictoires. On assiste, de nos jours, en matière de musique instrumentale, à une re-création d'un Moyen Âge imaginaire, qui n'est peut-être qu'une résurgence du Moyen Âge architectural de Viollet-le-Duc, et qui fait sourire les musicologues sérieux.

Il faut attendre, dans nos contrées occidentales, la Renaissance pour évoluer sur un terrain plus sûr, la diversité et l'abondance des documents permettant une étude comparative et des recoupements avec les instruments conservés, dont nn bon nombre sonnent encore.

Les instruments traditionnels, de France ou d'autres pays, instruments populaires ou destinés à des musiques savantes, s'insèrent dans toutes les circonstances de la vie ; en dégager des constantes d'utilisation s'avère difficile. Des instruments simples, voire rudimentaires, capables d'émettre les deux ou trois sons reconnaissables d'un code, seront ceux de la chasse, de l'appel, du guet, du combat. Ce seront essentiellement des aérophones – conques, olifants, cornes, trompes, trompettes –, des idiophones – « tambours » à fente, cloches –, des membranophones – tambours, timbales. Le fait, pour un son, de porter au loin n'implique pas un fort volume : l'alphorn en est un exemple. À cette catégorie « utilitaire » appartiennent également les sifflets et les appeaux, dont les sons ne s'inscrivent pas nécessairement dans une échelle musicale.

Les instruments de la musique savante, au contraire, sont prévus, dans leur conception acoustique, de manière à répondre à un système musical précis : tels sont les ensembles d'idiophones de

Java dont les intervalles sont codifiés avec rigueur ; tel est le piano actuel, qui correspond au tempérament égal – division de l'octave en douze demi-tons égaux. Les musiques rituelles et religieuses, le plus souvent, font partie des musiques savantes.

Les instruments de musique populaire sont faits de manière à s'intégrer à des systèmes moins raffinés. Parfois, dans un même pays, au même moment, musiques savantes et populaires obéissent à des lois différentes. Des échanges se produisent souvent ; des instruments passent d'un milieu musical à un autre ; il est rare que les catégories restent étanches, mais il arrive que des évolutions parallèles se produisent. Lorsqu'un instrument fait son apparition dans un contexte où il ne figurait pas jusqu'alors, il est souvent l'occasion de transformations sur le plan musical, dans le style ou dans les formes.

Ainsi la vielle à roue, qui était au XII^e^ siècle le noble *organistrum*, capable de polyphonie, tombe-t-elle cinq siècles plus tard aux mains des mendiants et des musiciens de noces campagnardes, pour se retrouver, peu après, projetée dans les milieux élégants. Les meilleurs luthiers construisent des instruments, les compositeurs célèbres écrivent pour la vielle. Puis sa vogue citadine cesse, elle retourne aux champs, où l'accordéon va la remplacer. Et la voici remise en honneur par les musiciens « folk », pourvue d'un nouveau répertoire. Chacune de ces vicissitudes s'accompagne de modifications dans sa conception, mais il s'agit toujours de la vielle à roue.

• Évolution des instruments

Il est difficile de définir des constantes qui permettraient d'attribuer à des causes déterminées la naissance de certains types d'entre eux.

Car leur origine est multiple et sans doute simultanée sur la surface du globe. La démarche qui consiste à prendre un instrument et à en retrouver les avatars en remontant le cours du temps n'est valable que sur des périodes restreintes, mais ne permet pas de retrouver un « ancêtre ». L'évolution de la clarinette actuelle, par exemple, peut être suivie aisément en remontant jusqu'aux alentours de 1700, où Johann Christoph Denner modifia le chalumeau qu'elle était encore ; lorsque l'on examine les clarinettes qui appartiennent à d'autres cultures, on constate qu'il en existe certains modèles différents, mais l'idée d'antériorité ou d'évolution ne s'envisage pas de cette manière.

L'instrument ne suit pas une évolution linéaire ni chronologique ; à toutes les périodes apparaissent des types qui, ensuite, disparaissent pour réapparaître ailleurs et sous d'autres formes. Certains d'entre eux se trouvent dans des contrées géographiquement et temporellement éloignées les unes des autres. C'est alors qu'il faut essayer de déterminer si un type est né dans des circonstances particulières en plusieurs points du monde à la même époque, ou s'il a été transporté à la faveur de migrations de populations. Certains cas, remontant au XVII^{e} siècle, par exemple la harpe d'Amérique latine importée par les Espagnols, sont clairs ; d'autres le sont moins. P. Gold voit dans le hautbois un instrument qui s'est diffusé sur une immense échelle : parti d'Asie du Nord-Est, il aurait gagné l'Asie centrale et l'Afghanistan par suite de mouvements de populations mongoles vers l'ouest ; puis il se serait répandu en Iran et en Asie Mineure et, de là, par les Turcs d'Anatolie, aurait gagné la Macédoine ; les Arabes l'auraient assimilé et communiqué à l'Espagne. Les Espagnols l'auraient emporté au Nouveau Monde, où il est encore joué sous une forme simple par les paysans indiens d'Amérique latine. Mais rien n'interdit de penser que plusieurs civilisations aient pu être attirées

par le timbre particulier de l'anche double ou amenées, par des nécessités d'ordre fonctionnel, à la construction d'instruments à la sonorité puissante et éclatante, joués avec des trompettes.

Une fonction déterminée produit-elle toujours un même instrument ? Ce fait est vérifié dans des fonctions relativement simples, comme l'appel, les signaux, les activités de plein air, où règnent trompes, cors et cornes, membranophones divers et autres instruments de fort volume sonore. Un fait analogue n'existe-t-il pas pour certains rites ? Le même rite est-il inséparable, quelle que soit l'aire géographique, d'un même instrument ? L'ethnologue G. Rouget a démontré, au contraire, que les rites de la possession peuvent s'accommoder aussi bien d'instruments doux que d'instruments stridents.

La possession s'inscrit dans un ensemble de phénomènes pendant lesquels se produit une relation particulière entre les sons musicaux et l'organisme humain. Un autre aspect de cette relation est constitué par la musicothérapie, qui représente un champ d'expériences encore vaste.

Des cultures similaires donnent-elles naissance à des instruments similaires ? Dans la mesure où chaque civilisation se définit d'une manière originale et, en conséquence, suscite les instruments spécifiques de sa musique, la question reste sans réponse. Indépendamment du contenu émotionnel de la musique – s'il y a lieu –, les instruments sont inséparables des systèmes musicaux auxquels ils sont destinés ; ceux-ci peuvent être étudiés, mesurés, définis. Ils correspondent souvent à des caractères de civilisation. Un système musical se perpétue-t-il ? Les instruments, inchangés, remplissent leur fonction aussi longtemps que les musiciens se transmettront leur savoir ; ainsi en est-il, par exemple, du Nô

japonais. Un autre système se transforme-t-il ? Les instruments suivront les moindres mouvements de cette évolution. Tel l'orchestre symphonique qui, à l'époque romantique, s'impose comme moyen d'expression privilégié et qui, de par sa conception nouvelle, demande des instruments spécifiques. Leurs timbres, différents de ceux du siècle précédent, seront alors moins personnels, mais susceptibles de se fondre davantage entre eux. Wagner cherche sans relâche à matérialiser le son d'orchestre idéal qu'il porte en lui et, pour cela, pousse les facteurs à construire des familles spéciales d'instruments, comme celle des tubas. L'origine d'un instrument s'explique-t-elle par les matériaux ? Le matériau, dans une certaine mesure, détermine des types : une corne d'animal, en raison de sa structure, ne peut devenir qu'un aérophone du genre trompe ou cornet ; le bambou, en revanche, se mue en flûtes, en cithares, en résonateurs, en anches... Il semble que l'homme exerce son sens de l'observation sur son environnement naturel pour y choisir, après expériences, l'élément qui conviendra à son propos : une carapace de tatou – animal du bassin de l'Amazone caractérisé par un bouclier dorsal formé de lames dures – pour la caisse de résonance du *charango*, cordophone à cordes pincées muni d'un manche ; une défense d'éléphant pour un cornet à bouquin.

Quant aux filiations, chères aux théoriciens depuis l'Antiquité grecque, jusqu'au père Marin Mersenne et à Pierre Trichet, en passant par le Moyen Âge, elles ont eu droit de cité récemment encore, chez Antoine Vidal et Laurent Grillet, qui tenaient à faire descendre le violon du *ravanastron*, instrument à archet traditionnel de l'Inde. La filiation la plus vraisemblable est celle de l'arc musical, dérivé de l'arc du chasseur (C. Sachs, A. Schaeffner), qui donne naissance à d'autres cordophones : le pluriarc, puis la harpe arquée, qui existe en de nombreux points du monde. La démarche apparaît moins nette en ce qui concerne d'autres cordophones.

principe par famille	excitateur	résonateur	mode de mise en vibration	exemples
aérophones : résonance d'une colonne d'air circulant dans un conduit de la forme donnée	anche lippale *	tuyau cylindrique [1]	souffle du musicien	trompette, trombone
	anche de roseau **	tuyau cylindrique [2]	souffle du musicien	clarinette
	biseau d'air ***	tuyau cylindrique ou cylindro-conique [3]	souffle du musicien	flûte traversière
	biseau d'air (sifflet) ***	tuyau cylindro-conique [3]	souffle du musicien	flûte à bec
	anche lippale	tuyau conique [1]	souffle du musicien	corne, trompe, cor
	anche lippale	tuyau conique [2]	souffle du musicien	cornet à bouquin
	anche de roseau (double) **	tuyau conique [2]	souffle du musicien	hautbois, basson
	anche de roseau (simple) **	tuyau conique et parabolique [2]	souffle du musicien	saxophone
	anche de roseau **	tuyau conique	insufflation d'air sous pression	cornemuse, musette
	biseau d'air	tuyaux cylindriques [4]	souffle du musicien	flûte de pan
	anche battante ou anche libre [5]	pas de résonateur	souffle du musicien	harmonica
	anche battante [5]	pas de résonateur	insufflation d'air sous pression	harmonium
	anche battante [5]	pas de résonateur	insufflation d'air sous pression	accordéon
	biseau d'air ou anche battante	tuyaux de différents types	insufflation d'air sous pression	orgue

* anche lippale : les lèvres du musicien, soutenues par une coupelle qui canalise le flux d'air (embouchure), entrent en vibration et ébranlent la colonne d'air, la pression du souffle s'équilibrant en même temps

** anche de roseau : la lamelle, simple ou double, enfermée dans la bouche du musicien ou contenue dans un réceptacle fermé, entre en vibration et ébranle la colonne d'air, sous l'action du souffle du musicien

*** biseau d'air : un flux d'air, émis par le musicien qui en règle la pression, frappe le bord d'un tube aménagé à cet effet et met en vibration la colonne d'air

[1] sans trou, ouvert aux deux extrémités
[2] percé de trous, ouvert aux deux extrémités
[3] percé de trous, ouvert à une extrémité
[4] sans trou, ouvert à une extrémité
[5] présence d'un manche
[6] dans ces aérophones, la forte pression et les mouvements alternés de l'air font vibrer une languette de métal, produisant un son suffisamment puissant pour rendre inutile la présence d'un résonateur proprement dit
[7] le fond est généralement plat

Instruments de musique : classification. *Classification des instruments de musique. Cette classification ne tient compte que des instruments les plus caractéristiques. Tout instrument peut exister sous des formes complexes ou hybrides. Aucune classification à ce jour n'a réussi à introduire tous les instruments dans des catégoies rigoureuses d'une manière entièrement satisfaisante. Les instruments électriques et électroniques font l'objet d'un classement particulier (J. Bran-Rici, Conservatoire national supérieur de musique. Musée instrumental, Paris).*

Les aérophones connaissent d'emblée une grande variété de types, la nature fournissant des tuyaux de proportions acoustiques favorables, prêts à être embouchés, ou presque.

L'idée de « perfectionnement » ou de « progrès » est obstinément ancrée dans bien des esprits ; héritage du Siècle des lumières ? C'est confondre deux notions différentes : l'acoustique d'un instrument et sa technologie. Cette dernière a progressé en effet et a permis d'adapter à certains instruments des dispositifs

Copyrighted material

spéciaux ou d'en modifier les méthodes de fabrication. La technologie n'est qu'un moyen, non un déterminant. Les caractères acoustiques constituent la « personnalité » sonore d'un instrument et sont obtenus par le facteur, quels que soient les moyens technologiques dont il dispose, afin qu'il s'intègre à un système musical donné.

Il est évident, en ce cas, que les appréciations subjectives d'une sonorité n'ont pas à être érigées en jugements. En ce qui concerne les sons qui constituent notre environnement, nos capacités d'appréciation sont faussées par l'accoutumance. En même temps, les musiques « insolites » demandent une initiation. D'autre part, un instrument isolé de son contexte perd de sa signification. D'une manière générale, on peut observer actuellement une meilleure approche des musiques étrangères qu'il y a cent cinquante ans ; un texte de Berlioz garde le souvenir de la quasi-répulsion éprouvée par les musiciens romantiques, lors d'une exposition universelle, la première fois qu'ils entendirent de la musique chinoise. Il fallut quelques décennies pour que ces systèmes musicaux fussent acceptés, puis appréciés, par un Debussy, sans pour autant que les instruments eux-mêmes fussent assimilés.

De nos jours, du fait de la facilité des voyages, de l'extension des moyens de communication, de nombreux échanges instrumentaux ont lieu ; une véritable osmose entre Orientaux et Occidentaux se produit, les premiers trouvent dans les pianos, les violons et les guitares un chemin pour pénétrer la culture musicale de l'Occident, les seconds enrichissant leurs moyens d'expression grâce aux cordophones de l'Inde ou aux idiophones de Bali et d'Extrême-Orient.Pour mieux évaluer la place et l'importance d'un instrument, l'étude historique, ethnographique, est fortement épaulée par une étude qui fait appel à toutes les ressources des

sciences exactes. Les analyses qui en résultent permettent de progresser dans la connaissance des instruments, mais à condition que la musique soit présente, et figure au premier plan des préoccupations du musicologue.

Les besoins musicaux évoluent sans cesse et le xx^{e} siècle semble particulièrement sensible aux timbres après une période de relative uniformité. Depuis le début de ce siècle, les pupitres « de bois », de « cuivres », de « cordes » de l'orchestre symphonique n'ont pas vraiment changé, au contraire des pupitres de « percussions ». De plus, les ensembles formés uniquement de percussions témoignent d'un goût pour le son en lui-même et, jouissant d'un prestige considérable, exercent un rayonnement en matière de pédagogie et de création.

Il n'y a pas lieu de s'attarder sur le débat qui oppose tenants des instruments faisant appel à la résonance naturelle et partisans des instruments électroniques, procédant à une synthèse du son. Les expériences répétées montrent que le débat reste sans objet lorsque créateurs et interprètes savent utiliser, isolément ou combinés, tous les moyens d'expression dont ils peuvent disposer.

Les rapports entre musiciens et facteurs ne pourront manquer, comme par le passé, de faire évoluer les instruments de musique en fonction des besoins musicaux de notre temps.

Josiane BRAN-RICCI

Bibliographie

A. Baines, *European and American Instruments,* Batsford, Londres, 1966, rééd. Chancellor Press, Londres, 1983 ; *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1992

R. Bragard & F. J. de Hen, *Les Instruments de musique dans l'art et dans l'histoire*, Société française du livre, Paris, 1967
A. Buchner, *Encyclopédie des instruments de musique*, Gründ, Paris, 1980 ; *Les Instruments de musique populaires, ibid.*, 1969 ; *Les Instruments de musique mécanique, ibid.*, 1992
Diagram Group, *Musical Instruments of the world. An Illustrated Encyclopædia*, Paddington Press, Londres, 1976 (*Les Instruments de musique du monde entier*, Albin Michel, Paris, 1978)
C. Ford dir., *Making Musical Instruments. Strings and Keyboards*, Faber & Faber, Londres, 1979, rééd. Pantheon, New York, s.d.
Les Instruments de l'orchestre, Belin, Paris, 2e éd. 1985
D. Ichbiah, *Dictionnaire des instruments de musique*, coll. Librio, J'ai lu, Paris, 2003
W. Maioli, *Son et musique, leur origine*, Flammarion, Paris, 1991
P. Marchand, B. Fontanel & C. D'Harcourt, *La Musique des instruments*, Gallimard, Paris, 1993
S. Marcuse, *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*, Norton, New York, 1975
M. Mersenne, *L'Harmonie universelle*, Paris, 1636, rééd. F. Lesure, C.N.R.S., Paris, 1963
Le Monde des instruments de musique, Fuzeau, Courlay, 2005
J. Montagu, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, David & Charles, Londres, 1976 ; *The World of Baroque and Classical Musical Instruments, ibid.*, 1979 ; *The World of Romantic and Modern Musical Instruments, ibid.*, 1981
M. Praetorius, *Syntagma musicum, II, De Organographia*, Wolfenbüttel, 1618, rééd., Bärenreiter, Kassel, 6e éd. 1985, trad. H. Blumenfeld, Da Capo, New York, 1980
C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, Norton, 1940
A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936 ; rééd. Mouton, Paris, 1980
W. Stauder, *Les Instruments de musique*, Payot, 1957
G. Tintori, *Instruments de musique*, P.M.L., Paris, 1991
F. R. Tranchefort, *Les Instruments de musique dans le monde*, Seuil, Paris, 1980
P. Trichet, *Traité des instruments de musique* (publ. par F. Lesure du ms. 1070 de la bibl. Sainte-Geneviève, Paris, vers 1640), Annales musicologiques, Neuilly-sur-Seine, 1957, rééd. Minkoff, Genève, 1977
S. Virdung, *Musica getutscht*, Bâle, 1511 (trad. C. Meyer, *Sebastian Virdung. Musica getutscht. Les instruments de musique et la pratique musicale en Allemagne au début du XVIe siècle*, C.N.R.S., 1980)

W. WIORA, *Les Quatre Ages de la musique, de la préhistoire à l'ère de la technique*, Payot, 1963.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale

Introduction

Les instruments actuels de la musique savante occidentale sont souvent considérés comme des archétypes de la facture. Pourtant, bien des particularités ne s'expliquent que par référence à des instruments appartenant à d'autres civilisations et à ceux du passé. Les aménagements importants qui ont modifié certains instruments, sont souvent dus à une évolution de la technologie, parallèlement à un changement de conception.

Les instruments de musique peuvent être conçus et fabriqués par des professionnels ou des amateurs, utilisant des méthodes simples ou sophistiquées ; aucune d'elles n'est négligeable, encore moins méprisable, et le violon « de sabotier » témoigne de la vitalité de certaines traditions. À l'opposé, les « gens de métier » consacrent tout leur temps et toutes leurs capacités à tenter de satisfaire aux exigences musicales de leur temps et de conformer leur fabrication aux modes nouvelles. Cela ne va pas sans divergences entre les uns qui, tantôt voudraient jouer de nouveaux instruments, tantôt refusent de s'adapter à ceux-ci, et les autres qui hésitent à modifier leur installation, à renouveler un outillage onéreux, à cause d'une nouveauté qui risque de n'être qu'une mode passagère.

Étant donné l'état actuel de la technologie, chaque type d'instrument peut être exécuté manuellement ou usiné. Le facteur professionnel peut être un artisan isolé, assisté ou non de quelques compagnons, ou un industriel. Le premier est essentiellement luthier : il fabrique des violons, des luths, des guitares, des instruments faits d'après des modèles anciens ; le second produit des pianos, des harpes, des instruments à vent, des cordes harmoniques, des accessoires. Il existe néanmoins des fabriques importantes d'instruments de série même dans les cordes pincées et frottées.

matériau	instrument ou partie de l'instrument concernée (liste non exhaustive)
végétaux : bois (feuillus)	
acajou	éléments de mécanique de piano ; caisses de pianoforte, de piano et d'épinette anglaise
alisier	sautereaux de clavecins
aulne	contre-éclisses d'instruments à clavier et d'instruments à archet
buis	instruments à vent ; chevilles d'instruments à cordes ; touches d'instruments à clavier
cerisier, merisier	caisses d'instruments à archet ; instruments à vent
chêne, chêne-liège	buffets d'orgue, tuyaux d'orgue ; caisses de clavecins et d'épinette ; emboîtures d'instruments à vent (liège)
ébène	caisses, chevalets, chevilles d'instruments à cordes pincées et à manche ; sillets, touches, cordiers, chevilles, cordiers d'instruments à archet ; placages de touches de claviers, instruments à vent
érable	caisses d'instruments à cordes pincées et frottées ; manches, chevalets d'instruments à archet ; instruments à vent
grenadille ou bois de perdrix	baguettes d'archets
hêtre	sommiers de clavecin et de piano ; chevalets de clavecin et de pianoforte
houx	languettes de sautereaux de clavecin et d'épinette
noyer	caisses d'épinette, de clavecins (certaines écoles), d'instruments à archet
palissandre	caisses de guitares ; chevilles d'instruments à cordes et à manche ; lames de xylophone
pernambouc (bois de Fernambouc) ou bois du Brésil	baguettes d'archet
peuplier (certaines variétés)	caisses de clavecin (certaines écoles)
piratinère de Guyane (bois de serpent)	baguettes d'archet
platane	touches, cordiers d'instruments à archet
poirier	touches de claviers ; sautereaux de clavecin et d'épinette ; instruments à vent
rose (bois de)	fonds d'instruments à cordes pincées ; chevilles d'instruments à corde et à manche ; lames de xylophone
saule	contre-éclisses ; éléments de filets
tilleul	caisses et claviers de clavecins ; mécanismes de piano

Instruments de musique : matériaux utilisés dans la fabrication.
Principaux matériaux utilisés dans la fabrication des instruments de musique (J. Bran-Ricci, Conservatoire national supérieur de musique, Musée de la musique, Paris).

Copyrighted material

Il faut en effet distinguer l'« instrument d'art », fait pour une commande particulière – un luth conçu d'après un modèle historique, un violon, une guitare qui devront présenter des caractères sonores précis, déterminés d'avance entre le luthier et le musicien –, de l'instrument courant, que le musicien se procure chez un revendeur et qui n'a nécessité que l'intervention finale d'un spécialiste.

En matière d'instruments à vent, malgré la qualité du travail de série, certains solistes tiennent à faire faire leurs instruments à la main. Des « percussionnistes » passent commande d'instruments inédits ou en adaptent eux-mêmes.

Les pays occidentaux n'ont nullement le monopole de la fabrication de grande série : la république populaire de Chine, la Corée du Nord, le Japon, ont développé des usines qui produisent, non seulement les instruments correspondant à leurs anciennes traditions, mais encore des instruments destinés à l'exportation ou à l'usage national pour l'exécution de la musique occidentale, classique ou non.

À la fois métier et art, la facture instrumentale exige des connaissances, théoriques, musicales et manuelles. Le fabricant d'instruments connaît, souvent empiriquement, les lois de la physique et de l'acoustique en particulier – notamment pour les vibrations des corps sonores. Il doit, dans l'absolu, maîtriser un métier manuel comme celui dn travail du bois ou du métal, savoir jouer d'un ou de plusieurs instruments afin de pouvoir essayer lui-même ceux qu'il a construits, vérifier la justesse de leur accord, contrôler leur mécanisme et apprécier leur sonorité.

En Occident, le métier de luthier conserve un certain prestige, bien qu'il demande un apprentissage long et ingrat. Une formation théorique est nécessaire en même temps que l'acquisition d'une technique manuelle. On appelle en général *luthier* l'artisan qui construit des instruments à cordes (du mot *luth*), mais ce terme désigne également le facteur et le réparateur d'instruments à vent ; le terme *facteur* (jadis *faiseur*) s'applique plus couramment à celui qui travaille aux pianos, aux clavecins, aux orgues, bien que, dans ce dernier cas, on emploie souvent le terme d'*organier*.

Ce métier – où la tradition joue un rôle primordial – se transmet souvent de père en fils, et nombreuses sont les dynasties de facteurs d'instruments. Il existe également quelques écoles, comme celles de Mittenwald et de Markneukirchen, en Allemagne, de Crémone, en Italie et, en France, celle de Mirecourt, créée en 1970 pour la lutherie, à laquelle est venue s'ajouter, un an plus tard, une école d'archeterie.

Jusqu'à la Renaissance, on ne trouve pas en France de corporations de facteurs ni de luthiers. Ces derniers sont rattachés à un corps de métier apparenté, celui des menuisiers ou des chaudronniers, par exemple. Sous Henri IV, les facteurs parisiens se groupent en une corporation de « faiseurs d'instruments de musique ». Attachés à la cour, les facteurs du roi jouissent de privilèges et d'immunités. Il existe actuellement en France une Chambre syndicale de la facture instrumentale, ainsi que divers groupements, comme celui des luthiers et archetiers d'art.

1. Les instruments à cordes (cordophones)

• Les cordes frottées : le violon

Aboutissement d'une longue évolution, le violon sert de modèle à la construction des autres instruments à archet : l'alto (qui est le fidèle agrandissement du violon), le violoncelle et la contrebasse ; seules les proportions diffèrent. Le violon est composé de 69 à 71 pièces : le fond, la table, les coins et les tasseaux, les éclisses et les contre-éclisses, l'âme, la barre, les filets, le manche, la touche, le cordier et son attache, le bouton, les chevilles, le chevalet et les cordes, la plupart de ces parties étant elles-mêmes formées de plusieurs pièces. Les bois de lutherie appartiennent à trois essences principales – l'érable, le sapin et l'ébène – choisies en fonction de leurs diverses propriétés, comme la malléabilité, l'élasticité, la densité ou la résistance à la déformation. L'érable est utilisé pour le fond, les éclisses, le chevalet et le manche, ce dernier pouvant être aussi en poirier. Le sapin – surtout l'épicéa – sert à fabriquer la table, la barre, les coins, les tasseaux, les contre-éclisses et l'âme. La qualité du sapin employé pour la table est primordiale. L'ébène, enfin, fournit la touche, les filets, les chevilles, le cordier et le bouton. Les filets peuvent être également en alisier teinté ou en poirier, les chevilles en buis, en palissandre ou dans un autre bois dur homogène. Les bois doivent avoir été coupés selon des règles bien précises (il faut, par exemple, pratiquer une coupe radiale pour le bois de la table) et avoir séché pendant une durée de sept ou huit ans au minimum. Les différentes parties de l'instrument sont fabriquées à partir de planchettes de deux millimètres d'épaisseur, appelées modèles, qui reproduisent les contours de ces parties. Pour préparer le fond et la table, le luthier taille la voûte dans la masse du bois avec des gouges en acier, de petits rabots en fer, des racloirs (qui sont des feuilles d'acier fin) et des canifs. Après avoir terminé la forme extérieure, il vide la table et le fond et leur donne les

épaisseurs voulues en contrôlant avec le compas d'épaisseur. Il trace ensuite des rainures sur les bords du fond et de la table et y incruste des filets en bois, afin de les consolider. Il utilise alors le moule, planche de bois ayant la forme intérieure du violon. Avec un peu de colle, il fixe les tasseaux au moule et dispose tout autour de ce dernier les éclisses qui ont été courbées au fer chaud. Il colle le fond puis, après avoir retiré le moule, il colle la table percée d'ouïes et sous laquelle est fixée la barre, dans le sens de la longueur. Il enclave le manche sculpté, le colle et, avec la lousse, il donne aux trous des chevilles et du bouton leur forme conique. Après avoir nettoyé et poli l'extérieur de l'instrument avec des racloirs et du papier de verre, il procède à l'application du vernis. Le vernis est une protection et une parure ; il doit être suffisamment résistant, mais pas trop dur toutefois, car l'instrument perdrait en sonorité. Certains, convaincus que la sonorité des Stradivarius est due principalement à leur vernis, ont cherché à découvrir le « secret » du luthier italien. Il semble cependant plus raisonnable de penser que la sonorité dépend avant tout du choix des bois et de leur forme, le vernis n'ayant une influence que sur la masse volumique, l'amortissement ou les paramètres élastiques du bois des tables. Certains violons anciens comportent des décorations gravées ou marquetées sur les éclisses, les côtés du chevillier et la volute (parfois remplacée par une tête sculptée d'homme ou d'animal). D'autres violons sont décorés d'armoiries ou de paysages peints. La plus illustre école italienne de lutherie est celle de Crémone avec les Amati, les Stradivari, les Guarneri, C. Bergonzi et L. Guadagnini. Sont également célèbres les écoles de Brescia avec Gasparo da Salò, G. P. Maggini, Venise avec F. Gobetti, D. Montagnana et Serafino Santo, et Naples avec N. et G. Gagliano. En France, l'on trouve notamment J. B. Vuillaume, en Angleterre B. Banks, en Allemagne les Klotz et en Autriche J. Stainer. Parmi les luthiers français du

xx^{e} siècle, il faut mentionner Paul Kaul, Marcel et Étienne Vatelot. Il ne suffit pas au luthier de savoir construire un instrument neuf ; il doit aussi savoir réparer les instruments anciens, en corriger les proportions, rectifier le chevalet ou le renversement de la touche, recoller certaines pièces, rebarrer l'instrument.

Les cordes du violon sont en boyau ou en métal. Leur fréquence est directement proportionnelle à la racine carrée de la tension, et inversement proportionnelle au diamètre, à la longueur et à la racine carrée de la densité. Une corde doit être, sur toute sa longueur, cylindrique, de même diamètre, élastique et d'une souplesse régulière. Au début, les luthiers s'occupaient eux-mêmes de la fabrication des cordes, mais cette activité est devenue peu à peu indépendante.

Tout travail qui demande une appréciation quasi intuitive des matériaux et de leur mise en œuvre, qui touche à l'art, ne peut être industrialisé sans perte de qualité. Un exemple : l'archet. Il est composé d'une baguette et d'une mèche. La baguette, octogonale ou ronde, est faite de bois de Pernambouc, léger, résistant et flexible. Après avoir taillé et façonné la baguette, on en courbe le bois en le chauffant sur le feu. On fabrique ensuite la tête que l'on recouvre, sur la mortaise, d'une plaquette d'ivoire. On monte la hausse (en ébène, en écaille, parfois en ivoire ou enrichie de métaux précieux) et la garniture de crins qui forme la mèche, puis on corrige l'épaisseur du bois et la courbure. Comme le luthier, le facteur d'archets se sert de modèles faits dans des planchettes de bois dur de deux à trois millimètres d'épaisseur. Jusque dans la seconde moitié du xviii^{e} siècle, ce sont les luthiers eux-mêmes qui fabriquent les archets. Par la suite, il existera des archetiers spécialisés comme F. Lupot, F.-N. Voirin, A.-J. et A. Lamy, D. et F. Peccatte et E.-N. Sartory en France, E. et J. Dodd et J. Tubb en Angleterre, L.-

C. Bausch, J.-C. Süss et A. Rau en Allemagne. L'archet de l'alto est plus court et plus lourd que celui du violon, et l'archet du violoncelle plus court et plus lourd que celui de l'alto. Il existe plusieurs types d'archets de contrebasse : arqués, rectilignes ou concaves.

Les caractéristiques des archets ont beaucoup varié selon les époques, les écoles et elles évoluent encore. Selon la demande de la musique, il a fallu des baguettes convexes et souples, ou bien longues, droites, effilées et relativement raides, ou encore, comme de nos jours pour le violon moderne, concaves, réunissant des qualités contradictoires de solidité, de fermeté, de souplesse et de légèreté. Depuis le XVIII^{e} siècle, un dispositif à vis inclus dans la hausse permet de régler finement la tension de la mèche.

• Les instruments à cordes pincées et à manche

Ces instruments ont leurs cordes tendues au-dessus d'un corps sonore, entre un chevillier et un chevalet, passant sur un sillet ainsi les luths, les guitares, les mandolines. Les guitares connaissent une faveur considérable dans le monde entier ; si la manière traditionnelle de les construire – dans le cas de la guitare classique de concert – tient de la lutherie d'art, la fabrication de la guitare de variétés peut être entièrement industrielle et faire appel aux matériaux synthétiques.

Les instruments qui relèvent de la lutherie traditionnelle comportent une table d'harmonie en bois résineux, pour une bonne propagation du son, soutenue à son revers par des barrages dont la structure et la disposition varient selon les écoles, et une caisse qui doit assurer une bonne répercussion du son, tout en conservant,

malgré la tension des cordes, une souple résistance à la déformation. Aussi l'érable reste-t-il le matériau favori, avec le palissandre, le cyprès, l'ébène et même l'ivoire. La technique du moule est employée pour la confection du corps et l'assemblage du manche à ce dernier.

Pour la construction du luth, le facteur découpe les côtes, les courbe et les assemble pour former le fond de la caisse de résonance. La table est renforcée par un barrage constitué de fines lattes de bois. La facture de la *guitare* obéit aux mêmes principes avec certaines différences cependant : le fond et la table sont plats et d'une épaisseur uniforme : l'ouïe est constituée par un trou rond – la rosette – situé au centre de la table ; de petites barres, placées en travers du manche, indiquent l'emplacement des notes chromatiques (le guitariste possède déjà ainsi l'emplacement des tons et des demi-tons, alors que le violoniste se fie à son oreille pour les obtenir) ; le chevalet, enfin, est collé sur la table.

Parmi les luthiers les plus célèbres du passé figurent les Voboam (France, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles), les Tieffenbrucker (Italie du Nord, XVII^e^ siècle), les Vinaccia (Italie du Sud, XVIII^e^ siècle), René Lacôte (Paris, XIX^e^ siècle), Antonio de Torres (Espagne, XIX^e^ siècle), le père de l'actuelle guitare classique surnommé « le Stradivarius de la guitare » ; à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, M. Ramírez, S. Hernández, E. García et D. Esteso ont également fabriqué de très beaux instruments.

Le montage en cordes d'un luth ou d'une guitare faits d'après des modèles historiques est en boyau, alors que les autres instruments se montent ordinairement de fil synthétique, de métal ou de fil filé métal sur âme d'acier avec couche intermédiaire de soie.

La harpe

L'un des instruments les plus répandus au monde, la harpe, sous ses formes les plus simples comme sous celle de la grande harpe de concert, produit le timbre caractéristique, clair, doux et flûté de la corde à vide. Dans la harpe moderne, les contraintes résultant du grand nombre de cordes (46 ou 47), de leur tension sans cesse accrue et de la présence d'un mécanisme lourd pour l'altération des degrés de la gamme, en ont fait un instrument d'une structure presque comparable à celle du piano à queue, pour des raisons de solidité.

La *harpe* actuelle comporte trois parties essentielles : le corps sonore, formé de trois forts placages de hêtre, d'érable ou de palissandre ; la console, constituée de plusieurs épaisseurs de sycomore et de cormier, qui reçoit le mécanisme et les chevilles ; la colonne, long tube de bois de sycomore qui réunit le corps sonore à la console. La harpe comporte 1 415 pièces montées avec la précision d'un mécanisme d'horlogerie. À la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^ siècle, de nombreux perfectionnements y furent apportés par des facteurs français comme les Cousineau père et fils, J.-H. Nadermann et S. Erard.

Le clavecin

Cet instrument à cordes pincées et à clavier – un ou deux en général – est l'un des rares instruments qui fasse partie exclusivement du patrimoine instrumental de l'Occident. Sa facture a varié au cours des siècles et suscite de nos jours encore des controverses passionnées, ainsi que des recherches.

Dans les clavecins et épinettes, un plectre, monté sur un sautereau, lui-même mû par une touche de clavier qui agit comme

un balancier, pince ou gratte une corde de métal dont le son est amplifié par une caisse de résonance, en général légère. Il peut y avoir une ou plusieurs séries de cordes correspondant à l'échelle sonore choisie, que le musicien mettra en prise à l'aide des registres (séries de sautereaux). À l'origine, les jeux sont appelés au moyen de tirettes manuelles. À partir du XVIII^e siècle, des genouillères permettent parfois d'introduire ou de supprimer les registres.

Il y avait également un clavecin vertical, ou clavicythérium, dont la mécanique était plus complexe en raison de la position horizontale des sautereaux. La qualité sonore d'un clavecin est due à la conception d'origine du facteur, à la perfection d'exécution de chacune des parties, si modeste semble-t-elle. Au XVII^e siècle, les Rückers à Anvers portent la facture à un stade d'épanouissement ; les Italiens, pendant plus de deux siècles et demi, produisent des instruments d'une grande régularité de style ; les Français, avec, d'abord, les Richard, les Denis, Vincent Tibaut, puis, au XVIII^e siècle, avec les Hemsch, les Blanchet et Pascal Taskin, réalisent, eux aussi, des instruments remarquables. Certains clavecins de prestige ont été décorés dans les ateliers de peintres célèbres.

Clavecin Ruckers. *Clavecin de la fin du XVI^e^ siècle du facteur anversois Hans Ruckers (entre 1540 et 1550-1598).*

Les facteurs du passé ont porté l'instrument à un degré remarquable de qualité de timbre, grâce à une étonnante économie de moyens.

Copyrighted material

Ces caractéristiques ont suscité à partir de 1945 un intérêt nouveau, en réaction, souvent, contre le clavecin « pianistique » demandé par Wanda Landowska et, de nos jours, la proportion des clavecins inspirés des anciens par rapport aux clavecins « modernes » va grandissant.

Anne PENESCO

• Les cordes frappées : le piano

Si le piano, à ses débuts, a été fabriqué à l'aide d'un outillage et de méthodes de travail identiques à ceux qui étaient en usage dans la facture de clavecin, l'évolution rapide de sa morphologie, contemporaine de l'essor de l'ère industrielle a suscité très tôt l'implantation de fabriques, capables de produire en grande série.

Le piano actuel est, de tous les instruments à cordes frappées, de loin le plus élaboré et le plus répandu. Il se compose d'un fort châssis en bois, appelé barrage, sur lequel sont fixés successivement la table d'harmonie, le cadre métallique, le plateau de mécanique et le meuble (l'ensemble étant vertical dans un piano droit, horizontal dans un piano à queue). Les cordes, tendues sur le cadre métallique (de 16 à 20 tonnes de traction) sont tenues d'un côté par des chevilles – elles-mêmes fixées dans un sommier de bois multicouches qui est pris et vissé dans le cadre – et de l'autre aux pointes d'accroche.

Chaque partie du piano a une utilité précise qu'il convient de définir. Dans le piano à queue, le barrage, charpente de poutres de bois entrecroisées, sert de base de montage et contribue à la rigidité de l'ensemble. La table d'harmonie, ou de résonance, est composée de lames de sapin d'environ 5 à 7 millimètres d'épaisseur et de 5 à

10 centimètres de large, juxtaposées puis collées et reliées entre elles par des barres cintrées, qui donnent à la table sa courbure. Sur cette table est fixé le chevalet, sorte de pont sur lequel viennent appuyer les cordes qui exercent ainsi une charge importante, nécessaire à la bonne transmission de leur vibration à la table de résonance. Le cadre, à l'origine en bois et confondu avec le barrage, est, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, en fer ou en fonte ; il supporte la considérable traction des cordes. Sur les pianos droits modernes, il est devenu autoportant, c'est-à-dire qu'il ceinture tout le piano et permet de supprimer la majeure partie ou la quasi-totalité du barrage. Les cordes sont en acier, à raison de trois par note dans le médium et l'aigu ; dans les basses, elles sont « filées », c'est-à-dire enroulées d'un fil de cuivre qui augmente leur masse ; il n'y a qu'une corde par note sur la première octave et deux sur la suivante, le changement pour trois cordes s'effectuant au niveau du croisement. Les cordes ont, en effet, été couramment croisées depuis la fin du XIX^e^ siècle ; faire passer les cordes de basses en diagonale par-dessus les cordes en acier du médium a permis de gagner en place et en qualité sonore, progrès intéressant, compte tenu du fait que les cordes doivent être le plus longues possible.

La mécanique est composée du clavier (touches noires et blanches pour chaque demi-ton), du chevalet de transmission, qui comporte le bâton d'échappement et un système de leviers et de ressorts permettant la répétition ; des marteaux, qui sont garnis de feutre et viennent frapper les cordes ; des étouffoirs, tampons amortisseurs posés sur les cordes et qui interrompent la résonance à la demande, et enfin des pédales dont l'une soulève et actionne tous les étouffoirs et l'autre réduit la percussion des marteaux, en les rapprochant des cordes (pianos droits), ou en décalant leur frappe sur deux cordes (piano à queue). Le réglage de cette mécanique, dont tous les éléments sont en bois ou en feutre, demande une mise

au point très minutieuse et doit périodiquement être contrôlé. La sonorité feutrée ou métallique est réglable par harmonisation des feutres des marteaux. Le poids et l'enfoncement du clavier peuvent aussi être modifiés.

Depuis l'industrialisation de la fin du XIX^e^ siècle, la fabrication des éléments mécaniques a été standardisée et prise en charge par quelques sous-traitants spécialisés. Certaines fabriques sont parvenues de nos jours à une grande automatisation permettant la réalisation rapide du gros œuvre (barrage-cadre-montage des cordes et des chevilles, tables préfabriquées). L'assemblage de la mécanique et son réglage nécessitent cependant, de nos jours encore, une main-d'œuvre importante. Quelques grands facteurs de pianos ont encore conservé les méthodes traditionnelles de lutherie concernant toutes les parties résonantes de l'instrument (table d'harmonie, barrage, ceinture...). Les productions par firmes évoluent de quelques centaines d'instruments par an en Autriche, en Allemagne, à des centaines, des milliers, pour certains, au Japon. Le meuble, fait à partir de bois latté ou compressé, est recouvert de placages d'essences diverses (noyer, acajou, palissandre, poirier, orme, etc.) puis ciré, verni ou recouvert d'une laque noire, blanche ou de couleur. Sa matière n'intervient que très peu dans la sonorité des pianos contemporains mais sa forme et son volume peuvent y contribuer. Parmi les facteurs de piano les plus connus des origines à nos jours, citons, en Autriche, Stern, Bösendorfer ; aux États-Unis, Chickering, Baldwin, Kimball, Steinway and sons ; en Finlande, Hellas, Nordiska ; en France, Pape, Pleyel, Érard, Gaveau ; en Grande-Bretagne, Zumpe, Broadwood, Kemle ; aux Pays-Bas, Rippen ; au Japon, Kawaï, Yamaha ; en Allemagne, Bluthner, Graaf, Bechstein, Feurich, Grotrian-Steinweg, Ibach, Hoffmann, Pfeiffer, Sauter, Schimmel, Seiler, Rönisch, Steingraeber & Sohne. De nombreuses autres productions sont diffusées sous différents

labels commerciaux d'origines russe, coréenne, anglaise et hollandaise.

Daniel MAGNE

2. Les instruments à vent (aérophones)

Leur principe est la mise en vibration de la colonne d'air qu'ils contiennent, la note obtenue étant d'autant plus grave que la colonne d'air en vibration est plus longue. Divers dispositifs permettent de modifier la longueur de la colonne d'air : trous percés dans la paroi qui peuvent être obturés par les doigts ou par des dispositifs mécaniques ; tuyaux supplémentaires (tons de rechange des cors d'orchestre de la période classique ou circuits d'air dépendant des pistons). L'invention de ce système remonte à Friedrich Blühmel et Heinrich Stölzel (1818).

Il existe en outre des rapports à observer entre la longueur, la forme et le diamètre du tuyau. La facture des instruments à vent a subi de profondes modifications au cours du XIX^{e} siècle, notamment sous l'impulsion d'Adolphe Sax, l'inventeur du saxophone. Dans l'orchestre symphonique actuel, on classe les instruments à vent en deux catégories, les bois et Ies cuivres.

• Les bois et les cuivres

À Ia première catégorie se rattachent Ia flûte, le hautbois, le cor anglais, la clarinette, Ie basson, le contrebasson et le saxophone. La morphoIogie des tuyaux de ces instruments diffère, la perce pouvant être cylindrique comme dans la flûte, ou conique comme dans le

saxophone, le hautbois, le cor anglais, le basson et le contrebasson. Des matériaux divers ont été employés pour ces instruments avec d'excellents résultats : bois fruitiers, érable, buis, ivoire. À partir du XIXe siècle, le métaI remplace le bois dans la construction de Ia flûte ; par ailleurs Théobald Boehm, vers 1832, modifie de manière fondamentale la perce de la flûte traversière et applique à l'instrument, nn système mécanique permettant d'ouvrir ou de fermer plusieurs trous avec un seul doigt. Trois sortes de flûtes sont actuellement utilisées dans l'orchestre : la grande flûte, la petite flûte ou piccoIo, et Ia flûte grave en *sol* ou flûte alto. La grande flûte – construite généralement en maillechort argenté ou en argent, parfois en or – est constituée de trois parties s'emboîtant l'nne dans l'autre : la tête, le corps et la patte d'*ut* ; sa longueur totale est de 67 centimètres. Deux fois moins longue, la petite flûte n'est formée que de deux embouts ; elle est le plus souvent en bois, parfois en maillechort argenté ou en matière plastique. La flûte alto comporte, comme la grande flûte, trois embouts métalliques. La flûte à bec (qui ne fait pas partie de l'orchestre) est en bois ou en plastique. Le hautbois comprend le pavilIon, le corps du haut et le corps du bas ; sa longueur est de 60 centimètres. Le cor anglais est en quelque sorte l'alto du hautbois, mais sa morphologie est différente : l'anche est fixée sur un tube de métal appelé bocal et le pavillon est piriforme. La grande clarinette, généralement en ébène, possède cinq parties : le corps du haut, le corps du bas, Ie pavilIon, le barilIet et le bec ; il existe d'autres sortes de clarinettes : la petite clarinette, l'alto, la contralto, la basse et la contrebasse.

Le basson est constitué de deux tuyaux parallèIes formant un tube intérieur d'une longueur de 2,59 m. Il comprend quatre parties en bois : le petit corps ou petite branche, le grand corps ou grande branche, la culasse, qui permet aux deux branches de communiquer, et le pavillon, et une partie en métal, le bocal. Le tube intérieur du

contrebasson mesure 5, 93 m ; replié trois fois sur Iui-même, l'instrument repose sur une pique. Le saxophone, considéré par A. Sax comme étant de perce parabolique, comprend cinq parties métalliques dont trois sont soudées, le corps, Ia culasse et le paviIIon, tandis que les autres, Ie bocaI et le bec, sont amovibIes.

À la seconde catégorie – les cuivres – se rattachent la trompette, le trombone, le cor, le tuba et les saxhorns. On utilise pour leur fabrication le cuivre, Ie cuivre jaune (alliage de laiton) ou le cuivre nickelé. Leur perce est cylindrique (trompette, trombone) ou conique (cor) ; un évasement en fin de tuyau forme pavillon. Les saxhorns et tubas sont de perce conique, moyenne et large. L'air est mis en vibration par les lèvres de l'instrumentiste, appliquées contre l'embouchure. En raison de leur longueur, les tuyaux sont repliés ou enroulés sur eux-mêmes, ce qui ne modifie en rien le régime vibratoire de la colonne d'air. La trompette, comme le trombone, possède une coulisse d'accord. Elle est en *si* bémol ou en *ut* ; on trouve aussi Ia petite trompette en *ré*, la piccolo en *si* bémoI-*fa* et Ia trompette basse en *si* bémol ou en *ut*. Elle est munie de pistons ainsi que les autres cuivres, le cor, le tuba, les saxhorns, et parfois le trombone. Les principales maisons françaises d'instruments à vent sont Buffet-Crampon, Cabart, Couesnon, Courtois, Jardé, Leblanc, Rigoutat et Selmer.

• Les instruments à vent : l'orgue

L'orgue reste un cas un peu à part du point de vue de Ia construction : il nécessite plusieurs corps de métier, mais sa fabrication ne peut être menée à bien sans la conception d'ensemble d'un organier qui coordonnera les travaux de son équipe spécialisée. Chaque instrument possède sa physionomie sonore, qui, dans une large mesure, conditionne son aspect.

C'est un instrument à vent formé d'un groupement de tuyaux qui résonnent sous la pression de l'air. Ces tuyaux, dont chacun donne une seule note, sont alimentés par une soufflerie et actionnés par nn ou plusieurs cIaviers. Les tuyaux à bouche (flûtes, mixtures, gambe, salicionaI...), cylindriques ou légèrement coniques, sont composés d'un corps et d'un pied, séparés par une plaque, le « biseau », qui s'avance jusqu'à nne fente, la « lumière ». Les tuyaux à anche, tels que trompettes, chalumeaux, hautbois, cromornes, voix humaine..., possèdent une Ianguette de métaI sur laqueIle vient gIisser une petite tige, la rasette, qui permet d'accorder le tuyau. Pour Ia construction des tuyaux, I'organier utilise le bois et le métal. Le bois – sapin, okoumé ou acajou, à défaut du chêne qui est trop coûteux – sert à fabriquer les basses de certains jeux. Les tuyaux de façade sont faits en étain pur, Ies autres en aIuminium ou avec un aIliage d'étain et de pIomb, l'étoffe. On utilise parfois le zinc – pIus économique – pour certains tuyaux comme les gambes, et le cuivre pour les trompettes en chamade. L'orgue de Ctésibios (IIIe s. av. J.-C.) possède une soufflerie hydraulique ; cette dernière est remplacée par des soufflets dans I'orgue pneumatique où l'on introduit ensuite un système de régulation de la pression d'air, en séparant Ie soufflet du réservoir. Le sommier, pièce maîtresse de l'instrument, supporte toute la tuyauterie et emmagasine l'air venu de la soufflerie par l'intermédiaire des porte-vent. La touche et Ia soupape, qui permet à l'air de s'échapper dans le tuyau, sont toujours mécaniques ; en revanche, le système de transmission entre ces deux éléments peut être pneumatique (système à air comprimé), mécanique ou électrique (la touche joue alors le rôle de commutateur). Les tirants de registre permettent de choisir un jeu, c'est-à-dire une rangée de tuyaux de structure et de timbre identiques. L'orgue est généralement enveloppé d'un revêtement de bois, le buffet, apparu à la fin du Moyen-Âge, qui laisse libre la première rangée de tuyaux,

de façade ou de montre. Comme Ia Iongueur du pied du tuyau ne modifie pas la hauteur du son, on peut la faire varier à des fins décoratives ; pour les mêmes raisons, on a parfois introduit des tuyaux muets, surnommés « chanoines ». Parmi Ies plus grands facteurs d'orgues figurent en AlIemagne A. Schnitger (orgues de Brême, Lubeck et celles de Frédéric II de Prusse à CharIottenbourg) et G. Silbermann (qui construisit près de cinquante orgues à Freiberg) ; en France, A. Silbermann, d'origine allemande (Saint-Nicolas et Saint-Pierre-Ie-Vieux à Strasbourg), Ies Lefebvre, les Isnard, Ies CIicquot (notamment François-Henri, auteur des orgues de Saint-Gervais, Saint-Merri, Saint-Nicolas-des-Champs, Saint-Sulpice et de la Sainte-Chapelle à Paris), les Cavaillé dont le plus célèbre est A. Cavaillé-Coll (qui reconstruisit l'orgue de Saint-Sulpice et fabriqua les instruments de Notre-Dame et de Ia Madeleine à Paris, et de la basiIique de Saint-Denis) et V. Gonzalez (orgues de Meaux, de Reims et de Saint-Eustache à Paris). Enfin, parmi les facteurs contemporains français, il faut citer : Théo Haerpfer, Pierre Erman, Jean Bourgarel, Adrien Maciet, Marc Garnier, Yves Koenig.

3. Les instruments à percussion (idiophones et membranophones)

Ils peuvent être en peau, en bois ou en métal. Les instruments à peau sont constitués d'un fût en cuivre, en aluminium ou en bois, de forme et de dimensions variables, sur lequel sont tendues une ou deux peaux – de chèvre, de mouton ou de veau – mises en vibration par percussion avec Ia main ou avec des baguettes. Parmi ces instruments, seule la timbale s'accorde ; les autres instruments,

comme le tambour, produisent des sons dits indéterminés dont la hauteur ne peut être précisée. Pour tendre plus ou moins les peaux, il existe différents systèmes, notamment les clés à serrer et, à partir de 1930, les pédales ; plus la tension de la peau est forte, plus le son est aigu. Le tambour militaire possède une corde de boyau fixée sous la peau inférieure ou peau de timbre. La plupart des instruments exotiques à peau unique comportent deux fûts, de longueur et de diamètre différents, dont la base est ouverte : parmi ces derniers, les tumbas ou congas en peau de buffle, les timbales créoles, les bongos, le tambour sur cadre au fût très court et le tambour à corde qui possède en son centre une corde, entourée de toile ou de cuir colophané, que l'on tire de bas en haut. Les instruments en bois donnent des sons déterminés. Citons le xylophone, formé d'un nombre variable de lames de bois de palissandre ou de bois de rose placées sur une caisse de résonance et dont l'équivalent, chez les Malinké (Afrique occidentale), est appelé bala ; le marimba, construit avec les mêmes bois et suivant les mêmes principes, mais qui possède en plus un tube résonateur en bois sous chaque lame. Les baguettes du xylophone sont en bois, celles du marimba en caoutchouc dur pour les sons aigus, plus larges et recouvertes de fils laineux pour les sons graves. Les instruments métalliques sont fabriqués avec du bronze ou avec un alliage de métal. Les cymbales se présentent sous diverses formes : cymbales turques formées de deux plateaux ronds légèrement incurvés, cymbales à clous percées de nombreux trous dans lesquels ont été placés des clous qui mettent l'instrument en vibration et prolongent sa résonance, cymbales chinoises au large dôme et aux bords retournés ; le tam-tam, de même que le gong, est fait d'une plaque dont le diamètre varie entre 10 centimètres et 2 mètres et que l'on frappe avec les mains ou avec des baguettes de feutre, de bois ou de métal ; les cloches peuvent avoir la forme de tubes ou de

plaques ; enfin, le jeu de timbres ou « glockenspiel » est composé de lames d'acier. Il existe également des instruments à percussion faits en verre (cloches de verre d'Asie), en coquille (comme les windchimes d'Asie, disques de nacre suspendus), en argile (comme le sistre mexicain), en pierre (lithophones formés d'une ou de plusieurs lames suspendues à un cadre), ainsi que dans des matériaux modernes comme le kelon (utilisé pour les xylophones et les marimbas), le métacrylate et le plastique. Les maisons Asba (France), Dresden (Allemagne), Païste (Suisse), Premier (Grande-Bretagne), Ludwig et Roggers, Deagen et Musser (États-Unis) fabriquent des instruments à percussion.

4. Les instruments mécaniques, électriques et électroniques

lls appartiennent à des systèmes très différents les uns des autres. Parmi les instruments mécaniques figurent certains types d'orgues, comme la serinette et l'orgue de Barbarie où un mécanisme actionne une soufflerie qui alimente des instruments à vent, certains modèles de pianos tels que le piano mélodico et le piano pneumatique et les boîtes à musique.

Le principe d'analyse et de reconstitution du son par l'électronique ont été imaginés dès 1913 par Jorg Mager. Dans les années 1920, ce type de recherche était « dans l'air » et plusieurs inventeurs mirent au point des instruments nouveaux. Le plus célèbre et le plus durable d'entre eux, les « ondes Martenot » (1928), présente la particularité d'un jeu « au ruban », en glissando ; un soin tout spécial avait été apporté à l'amplification et à la diffusion du son. Le sphérophon fut l'un des premiers instrnments construits selon ce principe. Citons également la croix sonore de

Nicolas Obouhov. L'orgue électronique possède un ou plusieurs claviers, mais il n'a ni soufflerie ni tuyaux ; au moyen de haut-parleurs, il transforme en ondes sonores les oscillations électriques des générateurs. Il s'attache plutôt à une imitation de sons qu'à la recherche d'un son original. Il s'accompagne de dispositifs qui permettent de varier les timbres et les rythmes. La fabrication d'orgues électroniques représente aujourd'hui un marché considérable et la gamme en est très étendue. Il en est de même des pianos électroniques, dont l'essor date de la fin des années quatre-vingt.

L'instrument le plus complexe, aux mains des compositeurs qui peuvent s'y exprimer directement, est le synthétiseur qui contient en puissance tous les timbres et tous les rythmes que le musicien mêle à son gré. Il existe maintenant des synthétiseurs de poche qui dépassent le cadre du jouet et, pour familiariser l'enfant avec la manipulation des sons, des synthétiseurs spéciaux ont été construits dans un but pédagogique.

L'ensemble des instrnments de musique qui, dans le monde, se fabriquent, se réparent, se vendent et changent de mains, constitue aujourd'hui une masse considérable. La valeur marchande qu'ils représentent a provoqué la croissance des marchés à travers le monde. Dans une telle conjoncture, les petits fabricants ou artisans ont souvent des difficultés à s'imposer. Cependant, l'instrument de musique bien fait, c'est-à-dire résistant aux contraintes et riche de sonorité, peut faire vivre son auteur, même si le prix en est élevé ; ses chances de réussite augmentent si le facteur assure un « service après vente ». En ce domaine, la qualité l'emporte toujours.

Anne PENESCO

Bibliographie

Instruments à vent (aérophones)

C. ARMENGAUD, *La Musique verte. Appeaux, sifflets, crécelles...*, C. Bonneton, Le Puy, 1981, rééd. 1984

A. BAINES, *Woodwind instruments and their History*, Faber & Faber, Londres, 3e éd. 1977, rééd. Dover, New York, 1991 ; *Brass Instruments*, Faber & Faber, 1980

P. BATE, *The Trumpet and Trombone*, E. Benn, Londres, 1966, 2e éd. Norton, New York, 1978 ; *The Flute*, E. Benn, 1969, 2e éd. Norton, 1979

L. CHARLES-DOMINIQUE & P. LAURENCE dir., *Les Hautbois populaires : anches doubles, enjeux multiples*, Modal, Saint-Jouin-de-Milly, 2002

G. GOURDET, *Les Instruments à vent*, P.U.F., Paris, 1976, rééd. 1985

K. JANETZKY & B. BRÜCHLE, *Le Cor*, Payot, Lausanne-Paris, 1978

G. JOPPIG, *Hautbois et basson*, *ibid.*, 1981

O. KROLL, *The Clarinet*, Batsford, Londres, 1968

L. G. LANGWILL, *An Index of Musical Wind Instrument Makers*, Langwill, Édimbourg, 5e éd. 1977 ; *The Bassoon and Contrabassoon*, E. Benn, 1965

J. LEGUY, *Précis de facture d'anches Renaissance*, A. Zurfluh, Paris, 1979 ; *Les Familles d'instruments à vent à la Renaissance*, suivi de *Accord et tessiture des instruments à vent à la Renaissance*, éd. Ars Musicae, Châtenay-Malabry, 1999

R. MEYLAN, *La Flûte*, Payot, 1974

M. PERRIN, *Le Saxophone*, éd. d'Aujourd'hui, Paris, 1977

E. TARR, *La Trompette*, Payot, 1977

A. ZERMANI, *Saxo : l'instrument mythique*, Gründ, Paris, 2004

L'orgue

P. BACHET, *Qu'est-ce qu'un orgue ?*, Orgues méridionales, Toulouse, 1979

F. BÉDOS DE CELLES, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, 1766-1778, rééd. L. Laget, Paris, 1976

N. DUFOURCQ, *L'Orgue*, P.U.F., 1982

J. GUILLOU, *L'Orgue, souvenir et avenir*, Buchet-Chastel, Paris, 1989

F. JAKOB, *L'Orgue*, adapt. de M. Bichsel et L. Jospin, Payot, 1971

C. MUTIN, *L'Orgue*, notice extraite de l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (partie II : *Technique, esthétique, pédagogie*), 1927, coll. Les Introuvables de l'orgue, éd. du Bérange, Saint-Geniès-des-Mourgues, 2005

Instruments de percussion

G. AVGERINOS, *Handbuch der Schlag- und Effektinstrumente*, Das Musikinstrmment, Francfort-sur-le-Main, 1967
J. BLADES, *Percussion Instruments and their History*, Faber & Faber, 1975
J.-L. MATTHEY, *Note sur la percussion*, Lausanne, 1990
A. SHIPTON, *Les Instruments à percussion*, adapt. franç. M. de Visscher, éd. Gamma, Paris, 1995
J. P. VANDERICHET, *Les Instruments de percussion*, P.U.F., 1977.

Instruments mécaniques et automatiques

A. BUCHNER, *Les Instruments de musique mécanique*, Gründ, Paris, 1992
R. CARRERA, D. LOISEAU & O. ROUX, *Androïdes. Les Automates de Jaquet-Droz*, Scriptar-F. M. Ricci, Lausanne, 1979
I. DELEUSE, *Instruments mécaniques*, Mardaga, Sprimont, 2001
H. WEISS-STAUFFACHER & R. BRUHIN, *Automates et instruments de musique mécaniques*, Société française du livre, Fribourg-Paris, 1976.

Instruments électroniques

J. CHADABE, *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*, Prentice Hall, Upper Saddle River (N.J.), 1997
A. HECQUET, *L'Environnement MIDI et ses applications musicales*, Sybex, Paris, 1989
F. JUSTER, *Petits Instruments électroniques et leur réalisation*, Éd. techniques et scientifiques françaises, Paris, 2e éd. 1977.

Instruments à cordes (cordophones) : instruments à archet, archets

A. CONFORTI, *Le Violon*, Flammarion, Paris, 1989
G. DINDO, *Guida alla liuteria*, Franco Muzzio, Padoue, 1991
W. HENLEY & C. WOODCOCK, *Universal Dictionary of Violin and Bow Makers*, 7 vol. et 1 suppl., Amati Publ., Brighton (G.-B.), 1959-1973
P. MANNING, *Electronic and Computer Music*, Oxford Univ. Press, Oxford, New York, 2004
R. & M. MILLANT-DEROUX, *Manuel pratique de lutherie. Fabrication des cordes harmoniques* (par C. Maillot), Larousse, Paris, 1952, rééd. Les Amis de la musique, Bruxelles, 1979
A. PENESCO, *Les Instruments du quatuor*, La Flûte de Pan, Paris, 1986 ; *Les Instruments à archet dans les musiques du XXe siècle*, Champion, Paris, 1992 ; *Du baroque à l'époque contemporaine. Aspects des instruments à archet, ibid.*, 1993
W. RUF dir., *Lexikon Musikinstrumente*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1991

S. F. Sacconi, *Les Secrets de Stradivarius*, Castelli, Nantes, 1989
M. H. Schmeck, *Musikinstrumente : von historischen und klassischen Instrumenten bis zur Instrumentierung für Volksmusik, Rock, Pop, Jazz und Neue Musik*, Seehamer Verlag, Weyarn, 1998
R. Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Paris, 1895, rééd. augm. Les Amis de la musique, 1979
É. Vatelot, *Les Archets français*, 2 vol., Sernor-M. Dufour, Paris, 1976
L. Vézina, *Le Violoncelle : ses origines, son histoire, ses interprètes*, Varia, Montréal, 2006

Instruments à cordes pincées et à manche
T. Bacon, *Le Grand Livre de la guitare*, trad. de l'anglais P. Mathieu Minerva, Genève, 2004
A. Bellow, *The Illustrated History of the Guitar*, Colombo, Rockville Center, Long Island (N. Y.), 1970
R. Chapman, *La Guitare*, trad. de l'anglais N. Fischer et E. Pailler, Gründ, Paris, 2006
H. Charnassé, *La Guitare*, P.U.F., 1985
Guide de la guitare, Mazarine, Paris, 1981
T. & M.-A. Evans, *Le Grand Livre de la guitare de la Renaissance au rock*, Albin Michel, Paris, 1979
Guitares. Chefs-d'œuvre des collections de France, La Flûte de Pan, Paris, 1980
F. Jahnel, *Die Gitarre und ihr Bau. Technologie von Gitarre, Laute, Mandoline, Sister, Tanbur und Saite*, Das Musikinstrument, 1963
A. Miteran, *Histoire de la guitare*, Zurfluh, 1976, nouv. éd. 1997
H. Turnbull, *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, Batsford, 1978

La harpe
A. Emmanuel, *La Harpe, son évolution, ses facteurs*, Dessain et Tolra, Paris, 1980
A. Glattauer, *À l'origine de la harpe*, Buchet-Chastel, Paris, 2000
M. Tournier, *La Harpe*, Lemoine, Paris, 1959
F. Vernillat, *La Harpe*, P.U.F., 1982.
Le clavecin
D.-H. Boalch, *Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440-1840*, Clarendon Press, Oxford, 1974
N. Dufourcq, *Le Clavecin*, P.U.F., 1981
F. Hubbard, *Le Clavecin. Trois siècles de facture*, J. Laget, Paris, 1981
C. Mercier-Ythier, *Les Clavecins*, éd. Vecteurs, Paris, 1990

F.-R. TRANCHEFORT dir., *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Fayard, Paris, 1995

Cordes frappées, le piano

A. CHENAUD, *Les Facteurs de piano et leurs recherches*, Association française des accordeurs-réparateurs de pianos, Gebelin, Marseille, 1970
S. CORDIER, *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*, Buchet-Chastel, 1982
J.-C. FISCHER, *Pianotuning*, Tutor Press, Toronto, 1978
D. GILL dir., *Le Grand Livre du piano*, trad. M. C. Cuvillier, Van de Velde, Luynes, 1981
R. E. HARDING, *The Pianoforte*, Cambridge Univ. Press, 1933, rééd. Irvine, 1988
C. HELFFER & C. MICHAUD-PRADEILLES, *Le Piano*, P.U.F., Paris, 1997
P. LOCARD & R. STRICKER, *Le Piano, ibid.*, 1974
D. MAGNE, *Guide pratique du piano*, van de Velde, 1982
A. REBLITZ, *Piano Servicing, Tuning and Rebuilding ; for the Professional, the Student, the Hobbyist*, Vestal Press, New York, 1976 (*Le Piano : entretien, accord et restauration*, trad. M. Valdeyron, L'Entretemps éd., Vic-la-Gardiole, 2005)
K. WOLTERS, *Le Piano*, trad. E. Liard, Payot, 1971.

Ouvrages traitant de plusieurs instruments

« Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie », in *Encyclopédie méthodique, arts et métiers mécaniques*, Panckouke, Paris, 1785 ; rééd. Minkoff, Genève, 1972
F. GÉTREAU dir., *Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 2003
C. PIERRE, *Les Facteurs d'instruments de musique*, Sagot, Paris, 1893, rééd. Minkoff, 1976
Recherche scientifique et facture d'instruments de musique, colloque, Centre national d'action musicale, Paris, 1986
J.-C. RISSET, *Les Instruments de l'orchestre*, Belin, Paris, 1995
C. SAVOURE, *La Facture instrumentale française*, Document. franç., Paris, 1980.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments

Introduction

Les instruments de musique, bien souvent objets d'art, ont pourtant vocation de servir ; cette particularité rend leur bonne conservation difficile. Une restauration correcte doit non seulement en respecter l'aspect extérieur, mais aussi restituer toutes les propriétés sonores.

Des choix souvent difficiles s'imposent. Les restaurateurs du passé ne soupçonnaient pas toujours l'importance des options qu'ils prenaient lorsqu'ils décidaient de moderniser un instrument au lieu d'en respecter la nature. Le développement de la recherche historique dans ce domaine instrumental a permis, depuis la fin des années soixante-dix, de prévenir un certain nombre d'erreurs et, dans les cas complexes, de prendre des décisions raisonnées. Il est essentiel de réserver l'avenir en dressant pour chaque travail de restauration un dossier qui jouera le rôle de témoin.

1. Dégradation et restauration

Si des objets de collection, conservés avec toutes les précautions nécessaires, ont, de nos jours, de grandes chances de traverser plusieurs siècles, il n'en va pas de même des instruments de musique, dont la vocation est d'être joués. Leur longévité est d'ailleurs variable. Une dégradation à peu près inéluctable se

produit à l'usage ; tout joueur d'instrument à vent d'aujourd'hui sait qu'il doit en prévoir le remplacement tous les huit à dix ans. Il n'en était pas de même aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, où un corniste, un hautboïste, pouvait conserver son instrument durant toute sa carrière et même parfois le transmettre. Cependant, après trente ou quarante ans, l'instrument pouvait être altéré.

Qu'ils soient ou non joués, les instruments restent difficiles à préserver des atteintes du temps, dans les collections privées ou publiques. La qualité des matériaux, qui sont souvent travaillés en finesse, l'équilibre précaire qui préside à leur assemblage, sont des causes possibles de dégradation.

On peut donc distinguer, d'une part, une usure normale, due à l'emploi de l'instrument et aux contraintes qui s'exercent sur lui et, d'autre part, une altération anormale ou excessive. L'usure normale est prévenue, dans une certaine mesure, par un entretien régulier et le remplacement des pièces qui souffrent par suite de causes mécaniques.

Certains instruments sont voués à une destruction partielle en l'absence de soins attentifs, en raison de la vulnérabilité particulière des matériaux : végétaux, tels que roseau, osier, calebasse, ou animaux, tels que plume, peau qui les composent. L'ivoire peut résister au temps tout en « travaillant » sans cesse, comme le bois. Le bois de belle qualité, s'il a été mis en œuvre selon les règles de l'art et préservé des parasites, vieillit sans rien perdre de ses propriétés sonores. Le métal, en revanche, peut s'oxyder ou se corroder.

Les principaux ennemis des instruments sont donc : des conditions climatologiques défectueuses, des chocs thermiques ou

hygrométriques, des chocs mécaniques, des conditions d'utilisation défavorables, l'accumulation de souillures, haleine, sueurs corrosives, des nettoyages abusifs ou maladroits, des contraintes imposées à l'instrument, sans proportion avec la conception initiale de celui-ci, comme l'augmentation du nombre et de la tension des cordes.

La restauration proprement dite s'effectue, soit en cas d'accident grave, soit en vue d'une transformation ou d'une remise en état. Elle s'applique en majorité aux instruments savants de l'Occident.

Il est rare que l'on ose, de nos jours, transformer de manière radicale un instrument du passé, témoin respectable, sans tenir compte de sa conception initiale : toutefois, des opérations de ce genre sont assez souvent pratiquées dans les orgues. Ces instruments sont, en effet, parmi les plus exposés à des remaniements, car ils sont supposés se prêter à l'exécution d'un répertoire immense.

En revanche, les remises au goût du jour sont fréquemment exécutées sur les instruments populaires et les instruments extra-européens.

L'un des meilleurs exemples en est la *valiha* de Madagascar, formée par tradition d'un tube de bambou dont les lamelles sont délicatement découpées sur le pourtour, dans le sens de la longueur, puis soulevées sur de petits chevalets pour servir de cordes ; de nos jours, le tube est monté de cordes courantes en métal ou en matière synthétique.

Certaines transformations se font de manière progressive : remplacement du montage en cordes, entraînant une consolidation,

donc une modification de la structure intérieure ; recoupe d'un instrument à vent pour changer son diapason.

Certains clavecins anciens ont connu une longévité exceptionnelle parce qu'ils ont été maintenus en usage et que, lors des changements de mode, tous les vingt ou trente ans, au lieu d'être relégués dans un grenier, ils ont été modifiés et adaptés. Par une grande hardiesse et avec une économie de moyens qui nous étonnent aujourd'hui encore, des instruments du XVII^e^ siècle, dus à des facteurs anversois de grand renom, ont été « refaits » ou mis « à ravalement », à la française, c'est-à-dire augmentés en tessiture. Aucun restaurateur, aujourd'hui, n'oserait faire ce que pratiquaient au XVIII^e^ siècle les familles de grands facteurs : les Blanchet, les Hemsch et Pascal Taskin : découper la caisse, ajouter du bois à la table d'harmonie et à la caisse, remplacer les claviers, les registres et les sautereaux, en vue de modifier, non seulement l'étendue, mais les possibilités musicales de l'instrument, tout en lui conservant ses qualités de timbre.

La restauration au sens propre du terme consisterait, en pareil cas, à remettre le clavecin « ravalé » dans son état primitif, et, de ce fait, détruire le travail – lutherie et décor – effectué par ces grands facteurs du XVIII^e^ siècle ; ce serait faire courir à l'instrument un risque sans commune mesure avec l'intérêt du retour à l'état primitif. Il s'agit de faire des choix et l'on peut saisir ici la différence qui sépare la restauration de l'œuvre d'art et celle de l'instrument de musique.

2. Restauration et modification

Au début du XIXe siècle, des instruments à vent, en particulier des hautbois, datant du siècle précédent, ont été percés de trous supplémentaires pour en modifier le jeu : il s'agissait d'éviter au musicien les « doigtés de fourche », dans la mesure où l'oreille n'exigeait plus un tempérament inégal et où la musique s'acheminait vers le tempérament égal. Les qualités sonores de l'instrument n'en étaient pas affectées, grâce à l'habileté des facteurs et, d'ailleurs, le hautbois de la première moitié du XIXe siècle relève de la même conception – clétage mis à part – que ses prédécesseurs.

Des adaptations moins heureuses ont été faites de guitares du XVIIIe siècle, transformées en vielles à roue, de luths de la Renaissance dépecés pour être munis de manches de guitares, de ténors de violon recoupés en altos, de basses de violes de gambe devenues violoncelles. Changer radicalement un instrument par rapport à sa destination première donne rarement des résultats favorables.

En pareil cas, les restaurations peuvent être tentées à condition qu'elles soient précédées d'une enquête documentaire complète sur l'état d'origine supposé. Encore s'agit-il de cas d'espèce. Le Musée de la musique (Cité de la musique, Paris) possède une vielle à roue du XVIIIe siècle, qui a été faite avec la caisse d'une guitare plus ancieune ; la restaurer en vielle à roue n'aurait eu aucun intérêt, car la collection de vielles du musée est déjà riche. Elle a donc été conservée ouverte à titre de témoin de cette mode dont seuls les textes nous avaient laissé l'écho.

La restauration, qui consiste à supprimer les ajouts ou les éléments de modification ayant altéré la « personnalité » première d'un instrument, est à distinguer de la remise en état. L'opportunité

de l'une par rapport à l'autre est souvent source de discussion, car un instrument de musique est par nature complexe. Toucher à l'un de ses éléments constitutifs oblige à d'autres opérations, qui risquent d'entraîner le restaurateur fort loin dans ses interventions. Retirer un élément mauvais peut causer la disparition d'autres éléments qui, eux, seraient intéressants à garder pour l'histoire de l'instrument.

Dans l'idéal, la restauration devrait permettre, à la fin du travail, de retrouver un instrument, le plus proche possible de ce qu'il était à l'origine, sans qu'il ait perdu de son intégrité, et de le remettre en état de jeu. Ces conditions sont rarement réunies toutes à la fois ; toute restauration reste un compromis, comme l'instrument lui-même, et suppose un choix préalable.

Tel instrument sera conservé à titre documentaire, et, pour cela, simplement consolidé ; tel autre sera remis en condition de fonctionnement sans retour à l'état primitif, en cas d'instrument transformé ; un autre sera entièrement « mis à plat », réparé et remis en mesure de jouer. Il y a non seulement un point de vue historique à considérer, mais une question d'état de conservation.

Au cours du travail de restauration, il s'agira de respecter au maximum toutes les pièces qui peuvent être sauvées, et de ne remplacer que celles qui sont déformées et impossibles à remettre en état, attaquées par les parasites, ou dégradées. Les pièces de remplacement seront exécutées à l'identique, dans des matériaux de même nature et d'âge approchant.

L'histoire de la restauration des instruments de musique est déjà longue ; toutes les conceptions sont apparues dès le XVIII^{e} siècle, où la « mise à ravalement » se doublait d'une restauration lorsque l'état

de l'instrument l'exigeait. Le XIX^e^ siècle a souvent cru restaurer ce qu'il a dénaturé en le transformant à la faveur d'une réparation. Vers le milieu du XX^e^ siècle, un esprit d'intransigeance dans la restauration a provoqué la disparition de certaines étapes intermédiaires, qui présentaient un intérêt certain. De nos jours, il arrive que des restaurateurs, par défaut de culture, suppriment des éléments jugés par eux aberrants, les remplacent par d'autres qu'ils croient plus adéquats et accomplissent ainsi des opérations irréversibles. Aussi ne saurait-on trop insister sur la prudence à observer avant d'entreprendre des restaurations importantes. Dans ce domaine, les musées ont un rôle à jouer, car, en raison de la documentation dont ils disposent, de la vue d'ensemble qu'ils peuvent avoir sur un problème, de l'habitude qu'ils ont d'appréhender une question et d'établir une méthode, ils sont à même de proposer des conseils utiles.

pays	ville	organisme
Allemagne	Berlin	Staatliche Museum Berlin, Museum für Völkerkunde ; Musik-instrumentenmuseum des staatlichen Instituts für Musik-frschung, Preussischer kulturbesitz
	Halle	Händel-Haus
	Hambourg	Museum für Kunst und Gewerbe
	Leipzig	Musikinstrumenten-Museum
	Munich	Deutsches Museum von Meisterwerkender Naturwissenschaft und Technik ; Städtische Musikinstrumentensammlung
	Nuremberg	Germanisches Nationalmuseum (Samlung historicher Musikinstrumente)
Autriche	Vienne	Kunsthistorisches Museum (Sammlung alter Musikinstrumente)
Belgique	Bruxelles	Stadtmuseum Carolino Augusteum
	Anvers	Museum Vleeshuis
	Bruxelles	Musée instrumental
Danemark	Copenhague	Musikhistorskmuseum og Carl Claudius Samling
Espagne	Barcelone	Museo municipal de la musica
États-Unis	Boston	Museum of Fine Art, Musical Instruments Collection
	New York	Metropolitan Museum of Art, Musical Instruments Collection
	New Haven	Yale University Collection of Musical Instruments
	Vermillion	The Shrine to Music Museum
	Washington	National Museum of American History (Smithsonian Institution). Division of Musicl History ; The Library of Congress
France	Paris	Cité de la musique, Musée de la musique ; musée de l'Homme ; département d'Ethnomusicologie
Grande-Bretagne	Londres	Royal Collège of Music, Museum of instruments ; Horniman Museum ; Victoria and Albert Museum
	Oxford	Bate Collection of Historical Wind Instruments, Faculty of Music ; Pitt Rivers Museum

Copyrighted material

Instruments de musique : principales collections publiques dans le monde. *Principales collections publiques d'instruments de musique dans le monde (J. Bran-Rici, Conservatoire national supérieur de musique, Musée de la musique, Paris).*

3. L'instrument, objet de collection et de spéculation

Par son aspect décoratif, l'instrument de musique devient fréquemment objet de collection et, de ce fait, tombe sous le coup de la spéculation ; qui dit spéculation dit falsification ; celle-ci est florissante parmi les instruments et a même donné lieu au début du XX^{e} siècle à une industrie en Italie : un certain Leopoldo Franciolini publia un catalogue de ce qu'il vendait ; il s'agissait d'instruments faits de morceaux anciens remontés dans des parties neuves ou d'instruments entièrement falsifiés. Nombre de violons sont des « arlequins », avec une table d'un facteur, un fond d'un autre. Dans les ventes publiques passent des clavecins, des épinettes, des luths qui ne gardent plus qu'un lointain rapport avec ce qu'ils ont pu être à l'origine.

Les instruments à archet sont les plus atteints par la spéculation ; un nombre immense d'instruments change de mains chaque jour dans le monde et, à tort ou à raison, les violonistes, les violoncellistes, sont persuadés que leur carrière se déroulera d'une manière plus éclatante s'ils se servent d'instruments italiens du XVIII^{e} siècle. Il est vrai que de beaux violons de grands maîtres de ces écoles italiennes, à condition qu'ils aient été bien entretenus, possèdent des propriétés incomparables pour la richesse du timbre. Mais de nombreux exemplaires ont été et restent médiocres, les siècles ne « bonifiant » que les bons. Certains instruments

contemporains sont excellents. L'essentiel reste que le musicien trouve l'instrument qui lui permettra de s'exprimer pleinement. Les écarts de prix entre les instruments anciens et les instruments modernes sont trop souvent sans commune mesure avec le service que l'on attend d'eux et avec leur rendement sonore. Des modes passagères font « monter la cote » de certains luthiers qui, ensuite, sont négligés.

Les archets subissent le contrecoup de la rareté : le déchet est considérable, car un archet est fragile, se répare rarement ou pas du tout et la réparation lui fait perdre une bonne partie de ses propriétés, ainsi que de sa valeur marchande. Les grands archetiers du passé, François Tourte, Dominique Peccate, Alfred Lamy, François-Nicolas Voirin, sont parmi les plus cotés et les archets de ces maîtres peuvent atteindre des prix égaux à ceux de grands violons.

Le mythe Stradivarius demeure inchangé depuis le début du XIX^e^ siècle, le prestige de son nom est tel qu'il est devenu symbole de la lutherie, symbole du violon, dans le grand public. Il est hors de doute que ce luthier a produit des instruments d'une qualité incomparable, véritables miracles de timbre, d'équilibre, de rondeur et de puissance, convenant à merveille au lyrisme du romantisme autant qu'à la pureté du classicisme. La spéculation n'a pas manqué de s'y attaquer et les violons de Stradivarius peuvent atteindre des prix vertigineux.

Le grand public ignore en général qu'au XIX^e^ siècle des violons ordinaires, construits en grande partie à Mirecourt et en Allemagne, portaient une étiquette imprimée au nom de Stradivarius et datée, n'ayant aucune valeur d'authentification de l'instrument. Ce label était en quelque sorte une indication du modèle imité – de fort loin !

– par le fabricant et correspondait parfois à une notice de catalogue de vente. Nombreux sont les violons de cette sorte, encore en circulation.

L'identification des instruments de lutherie est le fait d'experts assermentés, qui ont appris à former leur œil, durant de longues années, et la consultation d'ouvrages spécialisés par les profanes ne permet pas d'authentifier le vieux violon trouvé dans le grenier.

Josiane BRAN-RICCI

Bibliographie

F. ABONDANCE, *Restauration des instruments de musique*, Office du Livre, Fribourg, 1981

A. BERNER, J. H. VAN DER MEER & G. THIBAULT, *Preservation and Restoration of Musical Instruments*, The International Council of Museums, Londres, 1967

A. FUCHS, *Taxe des Streichinstrumente. Anleitung zur Einschatzung von Geigen, Violine, Violoncelli, Kontrabässen usw. nach Herkunst und Wert*, Hofheim, 1973

F. HELLWIG, « Restoration and Conservation of Historical Musical Instruments », in C. Ford dir., *Making Musical Instruments*, p. 155, Faber & Faber, Londres, 1979, rééd. Pantheon, New York, s.d.

Instruments pour demain : conservation et restauration des instruments de musique, 9es Journées d'études de la Section française de l'Institut international de conservation, Limoges, 15-16 juin 2000, S.F.I.C.C., Champs-sur-Marne, 2000

P. MERCIER, *La Facture du clavecin du XVe au XVIIIe siècles*, 1976, Louvain-la-Neuve, 1980

A. W. J. C. ORD-HUME, *Barrel-Organ. The Story of the Mechanical Organ and its Repair*, Barnes, New York, 1978

S. ROSS et al., *Le Passé restauré*, Société de Ia musique ancienne, Nice, 1990

W. SCHEURWATER & R. VAN ACHT, *Old Harpsichords. Their Construction and Restoration*, Haags Gemeentemuseum, La Haye, 1977.

INTERLUDE MUSICAL

Composition musicale autonome, synonyme d'intermède, reliant deux actes ou deux scènes d'une œuvre dramatique. Épisode passager d'une pièce symphonique, de musique de chambre, d'une cantate ou d'un oratorio. Dans la fugue, peut désigner le divertissement. À l'orgue, courte improvisation alternant avec le chant des versets (hymne, psaume, Kyrie, Te Deum) ou des strophes d'un choral. C'est aussi le titre donné à un mouvement en styIe Iibre d'une suite ou d'une sonate (clavecin, piano, orchestre).

Pierre-PauI LACAS

INTERPRÉTATION MUSICALE

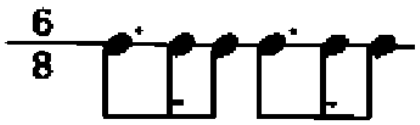
Introduction

Contrairement à la plupart des autres arts, Ia musique n'autorise pas un contact direct entre le créateur et son public. La lecture d'un poème, l'observation d'une toile ou d'un buste permettent à l'amateur de poésie, de peinture ou de sculpture d'apprécier sans intermédiaire le message du créateur. En musique – comme d'ailleurs dans le domaine dramatique (théâtre, cinéma) –, il en va autrement. La simple lecture d'une partition offre un pâle reflet de sa réalité, et bien peu nombreux sont ceux qui peuvent se plier à un tel exercice. L'intervention d'un médiateur, l'interprète, qui permet de passer du signe au son, est indispensable. Cet individu – ou ces individus – se présente comme un traducteur de la chose écrite, celui qui la fait vivre. À première vue, la musique serait donc un art défavorisé, le créateur et l'auditeur dépendant d'une tierce personne qui peut être une entrave à Ia transmission artistique, ne serait-ce que par son absence. Cependant, Ia musique est peut-être plus riche que les autres arts, car la création revêt, grâce à l'interprète, quantité de visage différents qui profitent autant au compositeur qu'à l'auditeur : écoutée dans plusieurs interprétations, ou exécutée par les mêmes artistes dans des circonstances différentes, la même œuvre acquiert une richesse qui Ia rend rarement identique à elle-même. Cette phase supplémentaire, ce trait d'union qu'est l'interprète, sont donc essentiels.

1. Les moyens de l'interprétation

L'ensemble des signes de la notation musicale permet au compositeur de transcrire, avec plus ou moins d'exactitude, ses intentions. Lorsqu'il lit la partition, l'interprète doit faire la part des indications objectives (les notes) et des indications subjectives (les nuances et les mouvements). À mi-chemin se situe le rythme, qui semblerait a priori noté de façon exacte mais qui s'avère sujet, dans la pratique, à bien des fluctuations. Nul n'aurait aujourd'hui l'idée de changer les notes d'une mélodie ou d'un accord, dès lors qu'elles sont écrites. Pourtant, l'histoire de l'interprétation offre plus d'un exemple en la matière, mais l'interprète actuel, peut-être plus scrupuleux que ses prédécesseurs, ne prend ici aucune liberté. En revanche, les nuances lui offrent un champ de fluctuations presque illimité. Les compositeurs utilisent deux sortes d'indications : les unes, dynamiques, peuvent être générales (*piano*, *fortissimo*...), ou spécifiques (accents) ; les autres concernent le mouvement (lent, vif...) et sont souvent plus précises, car elles se réfèrent au métronome. Mais, dans les deux cas, l'interprète dispose d'une marge, car chaque nuance, chaque mouvement s'inscrivent dans un contexte, celui de la conception générale de l'œuvre. L'art de l'interprète réside dans la qualité de sa traduction, dans la différenciation de sa palette sonore, dans la façon dont il fait vivre les mélodies, dont il met en valeur tel ou tel aspect de la partition. Un récit uniforme constitue une lecture, et non une interprétation. Les phrases sont donc soumises à de légères fluctuations rythmiques et, selon le contexte musical, deux rythmes identiques ne seront pas restitués de la même façon. La précision immuable du premier mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven ne peut se comparer au rythme gracieux de la « Sicilienne » de *Pelléas et*

Mélisande de Fauré. Pourtant, il s'agit bien de la même figure rythmique :



et les musiciens savent que, pour en traduire exactement l'effet, il faut écourter la double croche au profit de la croche pointée. La notation, en effet, a elle aussi ses limites. À l'interprète d'enrichir par son intervention la démarche musicale.

2. Histoire de l'interprétation

• Des origines au XIX^{e} siècle

Durant plusieurs siècles, compositeur et interprète ne font qu'un. La musique n'est pas encore notée et l'acte créateur appartient au compositeur lui-même. L'époque polyphonique donne un rôle limité à l'interprète, qui choisit seulement les moyens d'exécution (voix ou instruments) : la musique est en effet notée *in abstracto*, sans précision instrumentale particulière, pratique qui subsistera jusqu'au XVIII^{e} siècle (époque à laquelle des compositeurs comme Haendel écriront des sonates pour flûte *ou* violon *ou* hautbois et basse continue). Cependant, ce choix est une des rares prérogatives accordées à l'interprète médiéval : les règles de la notation étant extrêmement strictes, son rôle est restreint à celui d'un exécutant servile.

Au XVI^{e} siècle, plusieurs notions nouvelles contribuent à donner une importance accrue à l'interprète : simplification des règles de la notation, recherche d'une expression qui dépasse ce qui est écrit, apparition de parties solistes qui s'opposent à la masse.

Dès le début du XVII^e^ siècle, l'interprète jouit d'un pouvoir extrêmement étendu, au nom duquel il prend avec le texte des libertés difficiles à apprécier aujourd'hui. La musicologie cherche à reconstituer les usages de l'époque baroque pour restituer des interprétations aussi fidèles que possible, car la musique n'était certainement pas exécutée comme elle est écrite (cf. infra, Interprétation de la musique ancienne). La notation des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles laisse une grande part de liberté à l'interprète, qui doit souvent réaliser la basse continue d'après le chiffrage indiqué et ornementer en fonction des signes notés mais aussi en tenant compte des usages en vigueur et de son goût personnel. À cela s'ajoutent les cadences destinées à mettre en valeur la virtuosité de l'exécutant : certaines sont prévues par le compositeur, d'autres sont des occasions saisies par l'interprète. Haendel donnait d'ailleurs l'exemple de cette pratique dans ses concertos pour orgue, où il improvisait largement au cours de l'exécution. De même, les mouvements lents des concertos pour piano de Mozart donnaient lieu à une ornementation improvisée pour compenser une sonorité que l'instrument ne pouvait soutenir durablement. Jean-Philippe Rameau donnait toute liberté à ses interprètes en les autorisant à supprimer les doubles ou variations qu'ils jugeaient trop difficiles. Mais, pour lutter contre certains abus, François Couperin, pour sa part, exigeait qu'on se limitât au texte exact qu'il avait composé. Cela permet d'affirmer, notamment en matière d'ornementation, que les signes notés n'étaient qu'une base de départ autorisant l'interprète à exprimer toute sa personnalité.

La seconde moitié du XVIII^e^ siècle met fin à cette apogée de l'interprète. Les compositeurs affirment leur volonté par une notation plus précise, et l'exécutant doit trouver une autre voie pour manifester sa personnalité : l'*expression* prend alors une place plus

importante dans la musique. Mais les compositeurs utilisent aussi une instrumentation plus riche, qui diversifie la palette sonore qu'utilisera l'interprète. L'apparition du métronome, breveté par Johann Nepomuk Maelzel en 1815, permet au compositeur de préciser sa pensée dans le domaine des mouvements. La masse des indications figurant sur les partitions s'accroît et l'alternative instrumentale, encore pratiquée – ou tolérée – au siècle précédent, disparaît totalement. Il se produit en outre une uniformisation de la facture instrumentale qui renforce les exigences du compositeur à l'égard de ses interprètes.

• Le romantisme

Les chemins se séparent vraiment à l'époque romantique. Se développe alors, en effet, la notion de virtuosité, qui définit la haute technicité d'un instrumentiste sans référence particulière à ses qualités musicales. Les derniers compositeurs-interprètes vont engendrer le soliste moderne. Liszt en est le meilleur exemple ; il a contribué à plus d'un titre à affirmer la personnalité de l'interprète en tant que tel, forgeant une véritable légende autour de ses apparitions en scène : ne donnait-il pas des récitals en utilisant alternativement deux pianos placés tête-bêche, pour faire admirer tour à tour ses deux profils ?

Le public vient écouter l'*interprète*, qui ne joue plus seulement sa propre musique : Liszt impose celle de Chopin, de Schumann ou de Berlioz ; Muzio Clementi, Frédéric Kalkbrenner, Henri Herz, Rodolphe Kreutzer ou Nicolò Paganini font de même.

À cette émancipation du soliste correspond un développement considérable de ses moyens instrumentaux. Un fossé sépare la technique romantique de celle qu'exige la musique classique, et cela

quel que soit l'instrument considéré. Il devient donc de plus en plus difficile de se consacrer à la fois à l'exécution et à la composition. La fin du XIXe siècle verra la scission entre ces deux arts. Cette période transitoire entre le romantisme et le XXe siècle est généralement considérée comme très libre dans le domaine de l'interprétation : les enregistrements de Ignacy Jan Paderewski, Ferruccio Busoni, Pablo de Sarasate, Joseph Joachim ou Eugène Ysäye montrent des qualités techniques indéniables (même si ces artistes ont enregistré à la fin de leur vie), mais aussi de grandes libertés prises à l'égard du texte. De même, les éditions réalisées par les interprètes de cette époque surprennent par leur manque de scrupules : nuances ajoutées, phrasés reconstitués, altérations modifiées... Le « pouvoir » de l'interprète est redevenu considérable. Cependant, le compositeur semble l'admettre, car il s'inscrit dans un contexte où la *fidélité* au texte passe après l'*expression*. Ce que les interprètes baroques et classiques traduisaient en ornements et improvisations devient *rubato*, passion, petites licences. L'interprète est une personnalité dont le compositeur ne peut se passer : véritable vecteur de la musique nouvelle, il suscite la création d'œuvres qui enrichissent le répertoire. Joachim, Sarasate, Ysäye ont reçu en dédicace les plus grandes partitions pour violon de la fin du XIXe siècle. Anton et Nicolaï Rubinstein, Hans von Bülow, Eugen d'Albert, Raoul Pugno, Louis Diémer et Ricardo Viñes ont joué un rôle analogue pour le piano. Certains compositeurs comme Ravel sollicitaient même les conseils de leurs interprètes (correspondance avec Hélène Jourdan-Mohrange à propos de *Tzigane*). Il semble pourtant que le compositeur cherche à lutter contre ce vedettariat croissant de l'interprète. Sa notation se fait de plus en plus précise. Max Reger en Allemagne, Claude Debussy en France accumulent tant de signes et d'indications qu'il devient impossible de les restituer en totalité.

• La révolutiou du XX^{e} siècle

En matière de composition, la Première Guerre mondiale marque une rupture avec le romantisme. L'évolution de l'interprétation suivra avec un quart de siècle de retard. Alfred Cortot, Jacques Thibaud et Pablo Casals sont les héritiers des grands interprètes de la fin du XIX^{e} siècle. Wilhelm Backhaus, Artur Schnabel, Yves Nat ou Georges Enesco créent un style nouveau, lié souvent à un répertoire différent : les excès disparaissent et l'interprétation s'inscrit dans un cadre rigoureux. Certes, il reste des *glissandos* sur les cordes des violonistes, mais le *vibrato* est beaucoup plus généreux ; de même, les pianistes perdent cette fâcheuse habitude de jouer les mains l'une après l'autre. Seul, Cortot conservera jusqu'à la fin de sa vie une certaine tendance en la matière, mais avec quelle inimitable élégance ! Il faudra attendre un peu plus longtemps pour que le port de voix des chanteurs ou les points d'orgue sur les notes aiguës s'atténuent.

Alfred Cortot en 1910. *Pianiste de génie, Alfred Cortot donna des interprétations magistrales de Debussy et Chopin. Sous le régime de Vichy, il accepta des responsabilités administratives visant à réorganiser en profondeur le secteur de la musique.*

Dans la période de l'entre-deux-guerres, l'interprétation gagne ses lettres de noblesse ; elle fait l'objet de recherches musicologiques et commence à être enseignée. Jusqu'alors, la pédagogie instrumentale se limitait à la technique. Dans le domaine strictement musical, les conseils des professeurs étaient bien souvent inexistants. Les cours d'interprétation, florissants dans les années 1930 grâce à l'impulsion de Cortot, créent un nouveau rapport entre maître et disciple. N'est admis à ces cours que celui qui possède parfaitement son texte. Le professeur révèle son approche personnelle et aide l'élève – déjà un jeune confrère – à forger la sienne. Au début du XXIe siècle, on mesure – par la prolifération des *masterclasses* et des séminaires – l'importance de l'idée de Cortot. Wanda Landowska

Copyrighted material

adopte la même démarche à l'égard de la musique ancienne, qui connaît un regain de faveur : la musicologie et la science de l'interprétation seront vite associées dans ce domaine.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, l'interprétation semble victime de son essor trop rapide. Les concours internationaux – en pleine expansion – ont révélé de nombreux talents, souvent coulés dans le même moule, celui des « bêtes à concours ». Le développement des moyens de reproduction sonore et de communication a permis des contacts qui ont certainement joué au détriment de la spécificité des écoles nationales. Cette osmose, s'ajoutant à la rigueur qui caractérise notre société, a uniformisé l'interprétation, devenue bien souvent une simple exécution.

Les procédés commerciaux du show business ont fait de l'interprète une vedette à part entière, qui attire à la musique des auditeurs jusqu'alors indifférents ou réfractaires. Le compositeur subit une éclipse : on parle de la *Fantastique* de Karajan ou de celle d'Abbado. Par ailleurs, les conséquences de l'arrivée du disque compact sur le marché n'ont pas été entièrement positives. Si la nouveauté technologique a permis de développer la diffusion musicale dans des proportion inespérées, la prolifération de nouveaux disques a aussi des effets pervers : on enregistre souvent n'importe quelle musique avec n'importe quel interprète et, phénomène plus grave, on fait enregistrer beaucoup trop tôt de jeunes interprètes qui auraient autrefois mûri leur approche des chefs-d'œuvre du répertoire. Certaines carrières lancées ainsi prématurément s'effondrent aussi vite que passe la mode. Dans le même temps, l'interprète prend ses distances par rapport à la musique de son époque, qu'il ne joue pas, accentuant ainsi le fossé qui existe entre les œuvres contemporaines et le public. Pour un Rostropovitch, un Boulez ou un Rampal, combien d'indifférents

préfèrent exploiter le répertoire qui les fait triompher ? Car le problème se pose souvent en ces termes : l'interprète est-il encore au service de la musique ou se sert-il d'elle pour construire sa carrière ?

La musicologie a gagné beaucoup de terrain dans le domaine de l'interprétation depuis les cours historiques de Wanda Landowska à Saint-Leu-la-Forêt. Elle joue sans aucun doute un rôle bénéfique en remettant constamment les données en cause. Car il semble très difficile de retrouver cette liberté dont jouissaient les interprètes jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle. Toute tradition ayant disparu, les musicologues en sont réduits à des reconstitutions et l'abondance des théories est facteur d'enrichissement.

L'interprétation de la musique contemporaine est devenue affaire de spécialistes avec l'évolution de la notation. L'interprète voit son rôle s'accroître considérablement dans les partitions aléatoires : il participe à la création de l'œuvre. Cependant, celui qui joue la musique contemporaine n'est bien souvent qu'un exécutant qui, faute de moyens (manque de répétitions, partitions mal copiées ou livrées trop tard), *assure* l'exécution de l'œuvre. « Ma musique n'est pas moderne, disait Schönberg, elle est seulement mal jouée. » L'évolution récente de la musique nouvelle tend à la rapprocher des moyens d'expression et de notation traditionnels, et donc de l'interprète non spécialisé.

3. Limites de l'interprétation

Si l'interprète est devenu une figure essentielle de l'acte musical, son intervention n'en connaît pas moins des limites qui pourraient constituer un code de déontologie de la profession, sur le plan matériel comme dans les domaines intellectuel et spirituel.

L'interprète traduit la partition. Il lui donne un visage à un moment donné. Mais ses possibilités techniques ont des limites qui doivent lui interdire l'accès à certaines œuvres qu'il ne pourrait servir honnêtement. À cet égard, une distinction s'impose entre les œuvres qui n'ont encore jamais été parfaitement maîtrisées et celles que certains interprètes dominent totalement. Dans le premier cas, mieux vaut une approche imparfaite que le silence ou l'oubli, mais, dans le second cas, l'humilité doit s'imposer, sans exclure un travail à huis clos. Les limites techniques de l'interprète sont étroitement liées à ses limites physiques : taille des mains pour les pianistes, souffle pour les instrumentistes à vent, ouïe pour tous les musiciens, sans oublier les chanteurs, dont l'instrument est précisément leur propre corps.

La connaissance musicologique est devenue indispensable, surtout pour la musique ancienne : Thurston Dart, Raymond Leppard, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe, les frères Barthold, Wieland et Sigiswald Kuijken, William Christie et René Jacobs font partie de ces interprètes-musicologues qui ont sorti la musicologie de son strict cadre théorique pour lui donner une application pratique. Dans des répertoires plus proches de nous, Alfred Brendel, Paul Badura-Skoda, Claudio Abbado, Riccardo Muti – pour ne citer qu'eux – ont donné des exemples de retour aux textes originaux et de réflexion personnelle qui ont bouleversé des années de tradition immuable. Les difficultés d'ordre musicologique que doit résoudre l'interprète touchent parfois à la facture instrumentale, qu'il ne peut ignorer.

Après une période de purisme excessif, durant laquelle avaient été relégués dans les oubliettes les transcriptions et arrangements qui avaient fait la gloire de nombreux interprètes, ceux-ci

connaissent un regain de faveur et sont davantage considérés comme des témoignages d'une certaine vision du passé que comme des faire-valoir. La transcription a toujours attiré les compositeurs, depuis Bach (transcrivant Vivaldi) jusqu'à Ravel (orchestrant les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski). L'interprète est souvent à l'origine de tels arrangements, quand il n'en est pas l'auteur lui-même pour enrichir un répertoire trop maigre (guitare, harpe...).

L'interprète fait-il acte de création en exécutant une partition ? L'usage veut que l'on parle de recréation pour ménager les susceptibilités. Mais ne faudrait-il pas insister surtout sur l'humilité qui doit présider à la démarche de l'interprète ? Recréer signifie redonner vie, ce qui implique que la partition serait morte avant l'intervention de l'interprète. Or le texte existe, il est immuable et il vit sur le papier pour qui sait le lire. L'interprète joue donc un rôle plus modeste, mais bien qu'il ne soit pas générateur, il reste cependant essentiel : il met son talent, son tempérament, ses possibilités techniques au service d'une œuvre d'art qu'il peut soit transfigurer soit défigurer.

L'évolution de l'interprétation de la musique baroque depuis le milieu des années 1970 constitue un exemple flagrant de l'amplitude qui existe en matière d'interprétation, amplitude qui est encore accentuée par l'imprécision de certains manuscrits ou par l'importance d'usages non écrits qui ne nous sont parvenus que partiellement. Si la première génération d'interprètes « baroqueux » avait adopté une démarche excessivement scientifique, la seconde va s'orienter davantage vers des solutions subjectives où les réactions personnelles des exécutants reprennent le dessus, l'exemple le plus frappant étant celui de Nikolaus Harnoncourt, qui abandonne les instruments anciens au profit de l'orchestre moderne

pour jouer Mozart, Beethoven ou Schubert, mais en appliquant une démarche d'interprétation entièrement renouvelée. D'autres passerelles s'édifient, qui viennent désenclaver le monde des spécialistes de la musique ancienne : des compositeurs contemporains écrivent à leur intention, et n'a-t-on pas vu Philippe Herreweghe créer *Medeamaterial* de Pascal Dusapin ?

L'équilibre entre l'esprit du texte et son respect constitue une des missions essentielles de l'interprète, une des plus fluctuantes aussi. Comment s'en étonner ? L'interprète ne reflète-t-il pas, d'une certaine façon, la société dans laquelle il vit ? L'interprète hors du temps fait figure d'exception. Il parvient à ce stade lorsque sa démarche personnelle lui permet d'entrer en contact direct avec l'œuvre, au-delà du public et de toute les considérations matérielles : inspiration, état de grâce... Edwin Fischer disait : « Tous les liens se dénouent, tous les complexes s'évanouissent et vous planez. On ne sent plus : je joue, mais *ça* joue, et – tenez : tout est juste [...]. Le plus grand bonheur de l'artiste : n'être plus que médium, médiateur, entre le divin, l'éternel, et les hommes. »

Alain PÂRIS

4. Interprétation de la musique ancienne

• Reconstitution et recréation

« Comprendre les intentions du compositeur signifie les transmettre selon la compréhension qu'on en a [...]. Les exécutions les plus impressionnantes d'une œuvre ne sont pas toujours celles qui sont les plus „justes" historiquement... Il faut jouer de la façon la plus

sublime, la plus visionnaire, émouvante, mystérieuse, recueillie, humoristique, gracieuse possible – mais cette exigence morale soulève la question suivante : qu'est-ce que notre époque considère comme sublime, qu'est-ce qui la touche et la trouble ? On en arrive au paradoxe suivant : une interprétation intemporelle, qui semble avoir rompu tous liens avec l'histoire, est seulement possible quand on est au diapason de son époque. Libérer, parmi les multiples énergies qui font un chef-d'œuvre, celles qui aujourd'hui nous touchent de la manière la plus noble et la plus essentielle – voilà la tâche qui hausse l'interprète du texte original au-dessus d'un conservateur de musée. » L'auteur de ces propos, un des interprètes les plus prestigieux – et incontestables – de notre temps, Alfred Brendel, milite donc expressément pour une *actualisation* résolue du geste de l'interprète : c'est en obéissant à la sensibilité d'aujourd'hui qu'il aura le plus de chances de témoigner en faveur de celle d'hier.

Seulement, le même Brendel a dû s'interroger – et répondre – sur ces « reconstitutions où les interprètes essaient de reproduire exactement le style et la sonorité qu'avait la musique à l'époque où elle fut composée ». À la question de son interlocuteur Jeremy Siepmann : « Nous pouvons peut-être reconstituer la sonorité, mais est-il possible de recréer l'événement musical ? Est-ce même la peine d'essayer ? », notre pianiste acquiesce : « Je trouve que oui. [...] Le timbre de nombreux instruments originaux et le comportement qu'ils réclament de l'interprète peuvent être d'une grande importance. Prenons par exemple Monteverdi, après les arrangements de Hindemith, Malipiero ou d'un autre. Cette musique ne prend vie pour moi qu'avec les instruments de l'époque – même si nous ne savons pas exactement comment ils étaient utilisés. On écoute Monteverdi d'une oreille tout à fait différente. En ce qui concerne la musique pour piano... ». « Oui, qu'en est-il des

concertos de Mozart ? Dans quelle mesure essayez-vous de conformer le son du piano actuel à l'idéal du son mozartien ? » ajoute Siepmann. « Je réfléchis à l'ensemble de l'œuvre et à tous les instruments en présence, répond Brendel. Comme mes partenaires de l'orchestre n'utilisent pas d'instruments anciens, il serait insensé de ma part de m'accrocher au volume sonore du *pianoforte* de Mozart ; personnellement, ce qui m'importe davantage, c'est d'exploiter les possibilités du piano moderne en les élargissant au maximum. »

Le débat reste donc ouvert. Faut-il se fier à son intuition du jour, ou à l'humeur de son temps, et jouer les maîtres du passé comme s'ils vivaient (ou revivaient) aujourd'hui ? N'y a-t-il pas lieu au contraire, toute érudition bue, de recréer et de reconstituer ce qui jadis prévalut ? La seconde hypothèse requiert une capacité de jongler avec l'histoire et d'acclimater la tradition qui, pour acrobatique qu'elle paraisse, n'en est pas moins la condition sine qua non d'une *conservation* authentique de ce qui fut – ne serait-ce qu'au sens des conservatoires. On comprend l'hésitation d'un Alfred Brendel.

• La perspective historiciste

À l'appui de la thèse selon laquelle le problème de l'interprétation n'est nullement esthétique, mais bel et bien pratique, il faut citer tous ceux qui tiennent, avec l'esthéticien et critique italien Alfredo Parente, qu'exécuter une partition signifie garantir la communication de l'œuvre en lui permettant de se conserver dans le temps.

L'argument consiste à mettre la musique entre parenthèses : « Si les rapports entre la réalisation technique de la musique et la

musique elle-même étaient intrinsèques à l'art, nulle création artistique ne surgirait hors de la possibilité de son exécution ; et, inversement, tout ce qu'un artiste imagine commence par jaillir dans l'esprit de cet artiste, antérieurement à toute possibilité de réalisation pratique, et au point d'interdire éventuellement une telle réalisation. » L'interprétation devient alors la traduction d'un certain nombre de signes : alors que le créateur obéit à des impulsions venues du tréfonds, l'exécutant doit se soumettre à des contraintes externes. Aussi est-ce dans un réel déjà donné qu'il doit repérer et expliciter « la loi imprescriptible de son travail ». Il n'existe aucun compromis entre la liberté active du créateur et la passivité voluptueuse de l'exécutant.

Le compositeur survit en s'incarnant dans tel geste ou en se réincarnant dans telle mimique incantatoire. Si bien que l'historicisme, soucieux de recréer l'ambiance et l'ensemble des conditions de l'apparition de l'œuvre, réinstalle celle-ci dans ce simulacre du contexte qui avait été le sien. De ce simulacre nul n'est dupe, mais les instruments anciens nourrissent un temps l'équivoque et le rêve.

Plus profondément, l'investissement par l'auteur ou le créateur de son lecteur ou de son déchiffreur ne trahit-il pas le secret désir de combler une perte ou de réparer un oubli ? « La situation originelle et naturelle est déjà perdue, écrivait Friedrich Schleiermacher au début du XIXe siècle, quand les œuvres d'art sont mises en circulation. Car chacune tire une partie de son intelligibilité de sa destination originelle. » Arrachée à son contexte originel, l'œuvre d'art perdra donc nécessairement de sa signification – à moins que ce contexte ne puisse être sauvegardé par l'histoire. La légitimation de la théorie historiciste de l'interprétation – celle d'après laquelle on joue les musiques du passé « avec les instruments d'époque » –

renvoie par conséquent à une certaine déification de l'œuvre, en tant que celle-ci témoigne de ce qu'une époque aujourd'hui révolue a investi dans son patrimoine culturel. Rétablir, en ce sens, « l'univers auquel l'œuvre appartient, restituer l'état originel que l'artiste créateur avait en vue, exécuter l'œuvre dans son style originel, tous ces moyens de reconstitution historique auraient la prétention légitime de rendre compréhensible la vraie signification d'une œuvre d'art » ; mais cela suppose que l'on se fie entièrement à la mémoire, et que « le savoir historique ouvre la possibilité de remplacer ce qui est perdu et de restituer la tradition ». Or c'est cette présupposition elle-même qui est discutable, parce que démentie à son tour par l'histoire.

• Critique de l'historicisme

Il manque en effet aux reconstitutions muséales non seulement le sens du contexte, mais, si l'on peut dire, le sens ou la conscience du rôle historique qu'elles jouent. Pour la musique, il est bien clair, par exemple, que les activités de l'interprète et du compositeur sont intimement liées pendant les XVI^e^ et XVII^e^ siècles, et pendant tout le début du XVIII^e^ siècle. Très souvent, interprète et compositeur ne font qu'un ; même quand ce n'est pas le cas, le compositeur donne à son œuvre de grandes latitudes de variation, et l'exécutant jouit en règle générale de libertés étonnantes face à la partition qui lui est confiée. Les *Toccate* pour clavier de Girolamo Frescobaldi publiées en 1615 sont à jouer dans le désordre, indépendamment les unes des autres, et le compositeur stipule en préface que « l'exécutant peut s'arrêter où il veut ». Et François Couperin – dont on sait pourtant que, avec Jean-Sébastien Bach, il est l'un des musiciens les plus pointilleux et les plus restrictifs –, constatant qu'on ne peut « enfler ni diminuer » les sons du clavecin, s'en remet « à ceux qui, par un

art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument capable d'expression ». Comment retrouver aujourd'hui le sens de cette « expression » ? Couperin recommande bien l'« aspiration » et la « suspension », c'est-à-dire le raccourcissement de la valeur écrite des notes selon l'avant et l'après, quitte à allonger le temps qui suit. Mais nous manquons d'illustrations enregistrées pour nous confirmer dans la légitimité de telle ou telle pratique « expressive » – en sorte que projeter dans Couperin quelque *rubato* revient, sous couleur de donner satisfaction à l'exigence de restitution historique, à prendre le risque de défigurer cette musique ; la seule solution serait évidemment de posséder le code des « libertés » consenties à l'interprète – mais cette idée d'un codage des « libertés » ne peut pas ne pas être suspecte : n'équivaut-elle pas à la fétichisation de la répétition pure et simple de ce qui fut ? La sacralisation du « bon vieux temps » est peut-être plus difficile en musique qu'ailleurs simplement parce que la musique est l'art du temps...

Et c'est très exactement ce qu'avaient compris les musiciens du XVIII^e^ siècle. Johann Joachim Quantz écrit dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (éd. franç., Berlin, 1752) : « Quand une pièce est répétée tout de suite une ou plusieurs fois, surtout si c'est une pièce vite, par exemple un allegro d'un concerto ou d'une symphonie, on la joue toujours la seconde fois un peu plus vite que la première fois pour ne pas endormir les auditeurs. » Ce qu'énonce ici Quantz vaut d'être médité : pour lui, la répétition n'a nulle valeur sacro-sainte. Voilà qui devrait faire l'objet d'une réflexion sérieuse chez les amateurs de reconstitution historique. Car si les musiques du passé se refusent, d'elles-mêmes et techniquement parlant, à la redite, comment peut-il être « historiquement » légitime de les contraindre à cette redite ?

Il faut alors en convenir : le problème de l'interprétation de la musique ancienne est lui-même un problème historique, dont on peut et dont on doit comprendre les tenants et aboutissants si l'on se propose de faire œuvre authentiquement historique.

• L'interprétation créatrice

Ce n'est qu'avec le romantisme que le problème de l'interprétation se trouvera véritablement posé : il aura fallu pour cela qu'entrent en conflit les deux doctrines de l'art comme *création absolue* et de l'interprétation comme *besogne de virtuose* – deux doctrines ou conceptions qui viennent justifier après coup, mais qui renforcent, du même mouvement, la « division du travail musical » entre le créateur et l'interprète telle qu'elle s'explicite dans la « grande » musique occidentale.

Impossible, donc, de séparer la problématique de l'interprétation des musiques anciennes de celle, plus générale, de l'interprétation virtuose : celle-là n'est qu'une retombée de celle-ci. Reconstituer ce qui a eu lieu sans rien omettre ni falsifier, cette tâche de détective présuppose en effet la virtuosité comme aspiration à se délivrer des contraintes techniques, philologiques ou simplement temporelles. C'est la thèse qu'a brillamment illustrée en Italie Salvatore Pugliatti, et en France Gisèle Brelet : tout acte spirituel est créateur, aucun n'est passif ; or interpréter, c'est spiritualiser. Le seul véritable interprète sera celui qui aura su dépasser les obstacles matériels susceptibles de gêner un tant soit peu l'épanouissement de sa libre créativité spirituelle. « L'exécution, dit Gisèle Brelet, ne saurait être pur respect dans la mesure où elle ajoute nécessairement à l'œuvre écrite ; l'exécution musicale ne peut éviter d'être créatrice, et le problème pour l'exécutant sera d'harmoniser avec l'essence de l'œuvre l'apport original de sa réalisation. »

L'interprétation des œuvres anciennes peut parfaitement être réussie, dans la mesure où il appartient à l'« essence » de telles œuvres de confier à l'exécutant une part d'improvisation. Et cette « essence » à son tour est susceptible d'être située et datée, c'est-à-dire d'être historiquement saisie en ce qu'elle est, si on la réfère justement à son contexte concret. L'impératif de l'ornementation des mélodies est ainsi motivé par la nécessité, pour l'exécutant, d'étoffer les sons non entretenus, non soutenus, du clavecin ; mais l'occasion lui est donnée de mettre par là même en valeur ses connaissances musicales et sa sensibilité, donc de renforcer les virtualités expressives du texte que lui propose le compositeur. Que l'interprète soit appelé à réaliser lui-même les cadences, points d'orgue et accompagnements de mélodies, cela lui conférera une autorité qui débouchera sur la conscience de soi du virtuose – et, éventuellement, sur un certain exhibitionnisme. Mais, en retour, c'est à un virtuose qu'il revient de réactiver certaines pratiques musicales plus ou moins oubliées : il se permettra le cas échéant de joindre une pièce d'un auteur à une autre composition, voire d'annexer les œuvres d'autrui aux siennes propres... Tout cela, qui encore une fois suit la pente des musiques anciennes elles-mêmes, débouche sur une véritable intrusion de la subjectivité : « L'œuvre, écrit Gisèle Brelet, devient ce que l'exécution la fait être, elle n'est vraiment connue que par son acte et la compréhension même de l'œuvre est une exécution qui s'ébauche. Or cet acte, où se réalise l'œuvre musicale, il ne peut être qu'il ne soit aussi l'acte personnel d'un interprète. L'œuvre, en se réalisant, renie ses virtualités, la richesse de ses possibles. »

• L'interprétation comme fonction du temps

C'est ce primat du présent, si caractéristique de la virtuosité sous

toutes ses formes, qu'affirmerait donc en fin de compte la recréation des œuvres ancieunes conçue comme une authentique création : l'interprète ne ferait revivre les musiques évanouies que pour nous permettre de jouir plus intensément de l'instant présent. On voit les limites d'une telle perspective. Car tout se passe bien ici dans l'esprit, et l'activité de l'exécutant est d'autant plus « spirituelle » qu'elle a su triompher des contingences matérielles, et particulièrement, dans le cas de musiques d'autrefois, des pièges propres à la philologie de la musique ; il n'empêche que la jouissance de et sur l'instant est justiciable des critiques qu'adressait un Kierkegaard au « stade esthétique »... Qui dit « instant » court le risque de tout sacrifier à l'immédiat, c'est-à-dire à l'hédonisme – si distingué que puisse être cet hédonisme –, ou encore à une conception de la personne réduite à ses évanescences subjectives. N'y a-t-il pas, dans l'œuvre musicale vécue dans ses profondeurs, de quoi dépasser cette inféodation au *présent* ? La véritable interprétation peut-elle et doit-elle se satisfaire de n'être plus qu'un acquiescement au *diktat* d'une subjectivité en pleine action – c'est-à-dire en proie à l'activisme ?

Les tenants de l'« interprétation créatrice » ne reconnaissent finalement dans les œuvres du passé que ce qui les confirme dans un « virtuosisme » très fin de siècle : ils sont accablés par leur propre présent. Et leur situation se révèle dès lors assez curieusement complémentaire de celle de leurs adversaires ; partisans de l'historicisme et adeptes du présent se rejoignent dans une même conception *désincarnée* du temps. Autrement dit, la reconstitution historique qui ignore sa propre relativité historique va de pair avec la conversion du virtuose à l'absolutisme prétendu de la création. Et s'il en est ainsi, c'est parce que le *moment* technique ou pratique ou philologique, et le *moment* actif ou créatif ou spirituel, en vieunent à être vécus non comme deux étapes successives dans la lecture de

l'œuvre, étapes nécessairement subordonnées à l'œuvre comme telle, qui les « contient » en quelque sorte toutes deux à égalité, mais comme des stades autonomes, étrangers l'un à l'autre et possédant chacun sa finalité propre, irréductible à celle de l'autre. Seulement, quoi de plus vide qu'un instant ? Vécu dans l'abstraction de son être de pure limite – limite insaisissable entre passé et futur –, l'instant présent est un instant d'absence et non de présence. Dès lors, seule rendrait justice aux œuvres anciennes l'interprétation qui saurait ne pas privilégier le présent par rapport aux autres dimensions du temps, mais qui permettrait à chacune des dimensions d'apparaître en ce qu'elle est, et à égalité avec les autres dimensions. Il s'agirait de ne pas en rester à l'instant, mais de construire l'interprétation de façon à mettre en relief l'appartenance des trois dimensions du temps à une même quatrième, dont Heidegger dit qu'elle est celle de l'équitemporalité (*Gleichzeitigkeit*).

Comment y parvenir ? Il n'existe certes pas de recette universelle, de clef passe-partout. Sur la voie, pourtant, d'un tel dépassement de l'instant, se situe l'esthétique de l'interprétation d'un penseur comme Luigi Pareyson, ou l'herméneutique d'un Hans-Georg Gadamer. Selon Pareyson, l'interprétation est la condition de la survie de l'œuvre en tant que *forme* ; mais une forme n'est rien hors de l'infinité de ses incarnations – et l'instant, comme nous le disions plus haut, « incarne » bien moins qu'il ne désincarne. Cette thèse, qui réintroduit dans l'interprétation la nécessité de faire ressentir la *durée*, tend à court-circuiter la contradiction entre « fidélité » et « liberté » par rapport au texte. Car la loi qui a présidé à la « formation » (*Gestaltung*, diraient les Allemands, plutôt que *Gestalt*) de l'œuvre devient le « stimulus » d'un processus interprétatif inépuisable, qui se fonde sur l'infinité de la forme sans en compromettre l'aspect dé-fini ou dé-limité, bref

la complétude. Et c'est cette même conception de l'interprétation comme prolongation, garde et sauvegarde, donc rayonnement, résonance et renaissance de l'œuvre, qui guide les analyses du Gadamer de *Wahrheit und Methode*. Pour Gadamer, interpréter consiste d'abord à savoir se déprendre de tout subjectivisme : « La variété des exécutions ou des réalisations [...] dépend autant que l'on veut de la conception des exécutants ; mais elle non plus ne reste pas enfermée dans la subjectivité de leur pensée ; elle est présente en chair et en os. Il ne s'agit donc aucunement d'une simple variété subjective de conceptions, mais de possibilités d'être propres à l'œuvre, laquelle, pour ainsi dire, s'interprète elle-même dans la variété de ses aspects. » Il devient par conséquent impossible de fétichiser le passé en tant que passé. « Sans doute, le critère qui sert ici à mesurer la justesse d'une représentation est-il extrêmement mobile et relatif. Mais la représentation ne s'impose pas moins du fait qu'elle doive renoncer à un critère fixe. Ainsi, nous ne concéderons pas à l'interprétation d'une œuvre musicale ou d'un drame la liberté de prendre le « texte » ainsi fixé comme une occasion de créer des effets arbitraires ; mais, inversement aussi, nous considérerons la canonisation d'une certaine interprétation, par exemple par l'enregistrement sur disque de l'exécution dirigée par le compositeur lui-même, ainsi que les prescriptions détaillées pour l'exécution tirées de la première interprétation canonisée, comme une méconnaissance de la véritable tâche d'interprétation. »

Si bien que, dans le cas de l'interprétation des œuvres de musique ancienne, l'exigence de désubjectivisation conduit au rejet de l'historicisme avec au moins autant de force qu'elle est susceptible de conduire d'autre part au rejet de l'esthétique du virtuose. « Interpréter, c'est bien, dans un certain sens, re-créer, mais cette re-création ne se règle pas dans un acte créateur, mais par la figure de l'œuvre créée que l'interprète devra représenter selon le

sens qu'il y trouve. Voilà pourquoi des représentations historisantes, par exemple la musique interprétée sur des instruments anciens, ne sont pas aussi fidèles qu'elles le pensent. »

Toute cette problématique dépend, dans sa formulation même, de l'acceptation de l'équitemporalité, de l'égalité des dimensions du temps. Art du temps, la musique fournit un terrain unique pour l'exploration d'une telle égalité. Comme le dit si bien Gadamer, « l'étant, qui n'est que dans la mesure où il ne cesse de devenir autre, est temporel dans un sens plus radical que tout ce qui appartient à l'histoire. Il n'a son être que dans le devenir et dans le retour ». N'interprétera convenablement une œuvre de musique ancienne que celui qui saura se mettre au service de ce qui, dans cette œuvre est non pas *présent* – ou « encore » présent... –, mais, et dans le sens plein, « égalitaire » du terme, temporel.

Jacqueline PILON

Bibliographie

P. Badura-Skoda, *L'Art de jouer Bach au clavier*, Buchet-Chastel, Paris, 1999 ; *Être musicien*, Herman, Paris, 2007
P. & E. Badura-skoda, *L'Art de jouer Mozart au piano*, Buchet-Chastel, 1995
M. Bitsch, *L'Interprétation musicale*, P.U.F., Paris, 1941
K. Blaukopf, *Les Grands Virtuoses*, Buchet-Chastel, Paris, 1955
D. Blum, *Pablo Casals et l'art de l'interprétation, ibid.*, 1980 ; *L'Art du quatuor à cordes*, Actes sud, Arles, 1991
E. Borrel, *L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Alcan, Paris, 1934, repr. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1975
G. Brelet, *L'Interprétation créatrice*, P.U.F., 1951
A. Brendel, *Réflexions faites*, Buchet- Chastel, 1982 ; *Musique côté cour, côté jardin, ibid.*, 1994 ; *Alfred Brendel on Music*, Robson Books, Londres, 2001
D. Charles, *Gloses sur John Cage*, coll. 10/18, U.G.E., 1978 ; nouvelle édition revue et augmentée Desclée de Brouwer, Paris,

2002
A. Cortot, *Cours d'interprétation*, R. Legouix, Paris, 1934, rééd. Slatkine, Genève, 1980
T. Dart, *The Interpretation of Music*, Hutchinson, Londres, 1954
A. Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, Londres, 1915, repr. Reprint Services, Irvine (Calif.), 1988
G. Dyson, *Progrès de la musique*, Payot, Paris, 1933
F. Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Payot, 1979 ; *Aléas de l'œuvre musicale*, Hermann, Paris, 1996
E. Fischer, *Considérations sur la musique*, éd. du Coudrier, Paris, 1951
E. Fubini, *L'Estetica musicale dal settecento a oggi*, Einaudi, Turin, 1964
H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1960 (*Vérité et Méthode*, trad. S. Sacre et P. Ricœur, Seuil, Paris, 1976)
A. Geoffroy-Dechaume, *Les Secrets de la musique ancienne ; recherche sur l'interprétation, XVI^e^, XVII^e^, XVIII^e^ siècles*, Fasquelle, Paris, 1964
N. Harnoncourt, *Le Dialogue musical*, Gallimard, Paris, 1984 ; *Le Discours musical, ibid.*, 1985
N. Kenyon dir., *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1988
P. Kivy, *Authenticities : Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.), 1995
C. Lawson & R. Stowell, *The Historical Performance of Music : an Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1999
R. Leibowitz, *Le Compositeur et son double, essais sur l'interprétation musicale, ibid.*, 1971, nouv. éd. 1986
G. Liébert dir., *L'Art du chef d'orchestre*, Hachette-Pluriel, Paris, 1988, éd. revue et corrigée Hachette littératures, Paris, 2005 ; *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Gallimard, Paris, 1990
H. Mayer Brown & J. W. McKinnon, « Performing practice », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980
L. Pareyson, « L'Interpretazione dell'opera d'arte », in *Rivista di filosofia*, n° 3, 1956 ; *Conversations sur l'esthétique*, Gallimard, Paris, 1992
A. Pâris dir., *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e^ siècle*, Laffont, Paris, 2004
M. Pincherle, « Interprétation », in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, t. II, 1959

S. PUGLIATTI, *L'Interpretazione musicale*, Secolo Nostro, Messine, 1940, rééd. Filarmonica Laudamo, Messine, 1991
A. SCHERING, *Aufführungspraxis alter Musik*, Quelle & Mayer, Leipzig, 1931
F. SCHLEIERMACHER, *Hermeneutikund Kritik*, Berlin, 1838, rééd. Suhrkampf, Francfort-sur-le-Main, 1999 (trad. anglaise, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, Cambridge Univercity Press, Cambridge, G.-B., 1998)
J.-C. VEILHAN, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque : 17e, 18e siècles*, A. Leduc, Paris, 1977
J. WESTRUP, *Musical Interpretation*, B.B.C., Londres, 1971
K. WOLFF, *The Teachings of Arthur Schnabel*, Faber & Faber, Londres, 1972.

INTERVALLE

Un intervalle est la distance qui sépare deux sons différents.

Le plus petit intervalle du système tempéré est le demi-ton : *mi-fa, si-do, sol* dièse-*la, ré-mi* bémol... Un demi-ton est *chromatique* s'il est formé de deux notes de même nom (*do-do* dièse, *la-la* bémol, *si* bémol-*si* bécarre) ; il est *diatonique* s'il est formé de deux notes de noms différents (*mi-fa, sol* dièse-*la, ré* bémol-*do*). Le tempérament égal divise l'octave en douze demi-tons égaux ; les demi-tons chromatiques et les demi-tons harmoniques se confondent au clavier. Le *ton* est formé d'un demi-ton chromatique et d'un demi-ton diatonique (*do-ré, fa* dièse-*sol* dièse, *la* bémol-*si* bémol). Tout intervalle se compose de tons et de demi-tons diatoniques et chromatiques : *do-sol*, par exemple, est formé de trois tons (*do-ré, ré-mi, fa-sol*) et d'un demi-ton diatonique (*mi-fa*). L'octave comporte cinq tons et deux demi-tons diatoniques ou six tons ou douze demi-tons.

Pour mesurer un intervalle, il faut tenir compte du degré de départ et du degré d'arrivée, quelles que soient les altérations rencontrées : le chiffre ainsi obtenu donne le nom de l'intervalle. On parle alors de seconde (*do-ré*), de tierce (*do-mi*), de quarte (*do-fa*), de quinte (*do-sol*), de sixte (*do-la*), de septième (*do-si*), d'octave (deux notes de même nom : *do-do*), de neuvième, de dixième... L'unisson a lieu quand plusieurs voix ou instruments jouent le même son en même temps. La seconde, la tierce, la sixte et la septième peuvent être majeures ou mineures, augmentées (par ajout d'un demi-ton chromatique à partir de l'intervalle majeur) ou

diminuées (par retrait d'un demi-ton chromatique à partir de l'intervalle mineur), très exceptionnellement sur-augmentées ou sous-diminuées. Une seconde majeure contient un ton (*do-ré*), une seconde mineure contient un demi-ton (*do-ré* bémol). La seconde augmentée est caractéristique de la gamme mineure harmonique entre les sixième et septième degrés. Une tierce majeure contient deux tons (*do-mi*), une tierce mineure un et demi (*do-mi* bémol). La quarte, la quinte et l'octave peuvent être justes, augmentées (par ajout d'un demi-ton chromatique) ou diminuées (par retrait d'un demi-ton chromatique). La quarte augmentée est aussi appelée triton ; comme la quinte diminuée, elle divise l'octave en deux parties égales (*do-fa* dièse et *fa* dièse-*do*). Les notes constitutives d'une quarte juste possèdent les mêmes altérations (*ré-sol, mi* bémol-*la* bémol, *sol* dièse-*do* dièse), à l'exception de *fa-si* bémol. Les notes constitutives d'une quinte juste possèdent les mêmes altérations (*la-mi, ré* bémol-*la* bémol, *fa* dièse-*do* dièse), à l'exception de *si* bémol-*fa*.

Un intervalle est dit *simple* tant qu'il est inclus dans une seule octave. Il est donc *redoublé* à partir de la neuvième. Pour savoir de quel intervalle simple provient un intervalle redoublé, il suffit de lui enlever le chiffre 7 (et non 8) : ainsi, une onzième est une quarte redoublée (11 – 7 = 4), une seizième est une seconde deux fois redoublée (16 – 7-7 = 2). Un intervalle redoublé possède la même qualification (majeur, mineur, juste...) que l'intervalle simple correspondant.

Un intervalle est dit *renversé* quand l'une de ses notes est déplacée d'une octave (*do-sol* devient *sol-do*). Un intervalle et son renversement forment une octave (*sol-si* et *si-sol*). Un intervalle majeur (*do-mi*) se renverse en un intervalle mineur (*mi-do*), un mineur (*ré-fa*) en majeur (*fa-ré*), un intervalle augmenté (*do-fa*

dièse) en intervalle diminué (*fa* dièse-*do*), un diminué (*si-fa*) en augmenté (*fa-si*). Un intervalle juste (*do-sol*) reste juste (*sol-do*). Une seconde se renverse en septième, une tierce en sixte, une quarte en quinte, une quinte en quarte, une sixte en tierce, une septième en seconde. L'addition d'un intervalle et de son renversement donne le chiffre 9. Une octave se renverse en unisson, mais ce dernier n'est pas un intervalle (rappelons que la seconde diminuée correspond à l'unisson). Une octave diminuée se renverse en demi-ton chromatique. Les intervalles redoublés ne se renversent pas.

Un intervalle est dit *mélodique* quand les notes qui le constituent sont entendues successivement. Il peut être alors ascendant ou descendant. Il procède par mouvement conjoint si ces notes se suivent à distance de seconde, jusqu'à celle augmentée (*sol-la, fa* dièse-*sol, do-ré* bémol, *mi-fa* double dièse). Sinon, le mouvement est disjoint, ce qui est donc le cas pour tous les intervalles au-delà de la seconde augmentée. Les quartes mélodiques lancent souvent les chants populaires, *La Marseillaise* par exemple. Les sixtes mineures initiales donnent une couleur lyrique, intime et tendre. Les sixtes majeures initiales sont plus rares (*Malbrough s'en va-t-en guerre*). Les septièmes majeures (*do-si, fa-mi*), relativement dures à l'oreille, sont très rarement employées mélodiquement. Les septièmes mineures sont plus douces (*Maman les p'tits bateaux*).

Un intervalle est dit *harmonique* quand les notes sont entendues simultanément. Elles sont alors lues de bas en haut et non l'inverse. Deux tierces harmoniques constituent un *accord* de quinte ; trois forment un accord de septième ; quatre un accord de neuvième. Rappelons que l'accord de quinte augmentée (*sol-si-ré* dièse) divise l'octave en trois parties égales à l'oreille.

Deux intervalles sont dits *synonymes* quand ils possèdent des notes de même son mais d'orthographes différentes (la tierce mineure *do-mi* bémol et la seconde augmentée *do-ré* dièse). Par enharmonie, tout intervalle est synonyme d'un autre. La quarte augmentée et la quinte diminuée (son renversement) sont synonymes l'une de l'autre (*do-fa* dièse et *do-sol* bémol).

Sophie COMET

ISLAND RECORDS

Chris Blackwell grandit à la Jamaïque mais fait ses études en Angleterre. De retour dans son île natale, il fonde Island Records en 1959, mais trois ans plus tard déplace son studio au Royaume-Uni afin d'y distribuer des albums jamaïcains conçus pour la communauté émigrée en Grande-Bretagne. Toujours dépourvu des capacités de distribution qui lui permettraient d'atteindre les sommets des ventes, Blackwell autorise en 1964 la firme Philips à publier ses projets les plus commerciaux. Philips sort ainsi pour lui le titre *My Boy Lollipop* interprété par Millie Small, premier tube international à mettre en avant les contretemps caractéristiques de la musique ska jamaïcaine, ainsi qu'une série de tubes de Spencer Davis Group, groupe de Birmingham dont le jeune organiste, Steve Winwood, possède l'une des voix les plus emblématiques de l'époque.

En 1967, Blackwell et son partenaire David Betteridge décident d'installer les studios d'Island Records à Notting Hill, banlieue bourgeoise londonienne, et de réorienter le label vers la scène rock émergente. Island recrute ainsi des groupes tournés vers un public jeune. Steve Winwood devient alors avec son groupe du moment, Traffic, l'artiste phare du nouveau label rose d'Island. Parallèlement, le producteur américain Joe Boyd aide Blackwell à créer un nouveau style de folk-rock britannique à travers ses productions de Fairport Convention et de Nick Drake. Afin de rendre plus claire la nouvelle voie prise par Island Records, la plupart des titres jamaïcains sont publiés sous divers labels commercialisés par Trojan Records, société installée dans des

bureaux séparés et gérée par Lee Gopthal. Au début des années 1970, les groupes Free, Roxy Music, Jethro Tull et King Crimson confirment la prééminence d'Island Records parmi les labels indépendants britanniques. Fort de cette position dominante, Blackwell se sent suffisamment en confiance pour produire Bob Marley & The Wailers et faire découvrir la musique jamaïcaine à un public rock international. Island Records appartient depuis 1998 au Universal Music Group.

Charlie GILLETT

E.U.

ISOCHRONIE ET ISORYTHMIE

Isochronie renvoie à rythme isochrone et se distingue d'isorythmie. Est isochrone ce qui est égal en durée, ce dont le temps est identique. Ainsi, des éléments rythmiques d'écriture différente peuvent avoir même valeur : un triolet apparaissant dans une mesure binaire, ou à l'inverse un duolet dans une mesure ternaire, etc.

L'isorythmie est un concept voisin qui s'applique à la technique de composition grâce à laquelle un même rythme commande aux différentes sections d'une œuvre musicale, poétique ou chorégraphique. C'est le musicologue Friedrich Ludwig qui l'employa d'abord en 1902, en ce sens large. Dans un sens plus strict, l'isorythmie caractérise la structure de la partie de ténor qui apparnt dans les motets français au XIII^{e} siècle. Dans cette partie de ténor, la mélodie était souvent, mais pas toujours répétée, pour se synchroniser avec la répétition rythmique : on employait le terme *color* pour la répétition du matériel mélodique, et le terme *talea* pour la répétition rythmique ; on pouvait soit augmenter les cellules rythmiquement identiques (les *taleae*), soit les diminuer. Johannes de Muris, Johannes de Garlandia (dans son ouvrage *De musica mensurabili positio*), Johannes Tinctoris, Guillaume de Machaut, Philippe de Vitry comptent parmi les théoriciens ou les plus grands compositeurs de motets isorythmiques.

Pierre-Paul LACAS

JAVA

Danse populaire, en vogue à Paris au début du xx^{e} siècle, caractéristique des bals musettes. La java se danse sur une mesure à trois temps, de tempo rapide, et sur un rythme de mazurka. La java est faite de pas courus, de valse marchée, de pas glissés et fléchis, tantôt à droite, tantôt à gauche. La qualité de cette danse dépend de l'habileté avec laquelle les couples passent de la valse à droite à la valse à gauche, ou réciproquement.

Pierre-Paul LACAS

JAZZ

Introduction

Le jazz est aujourd'hui universellement répandu. Ses plus célèbres noms – Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis – figurent parmi les plus grands artistes du xx^{e} siècle. Réservé jusqu'aux années 1930 à une élite d'initiés à la ferveur jalouse, le jazz a gagné un public immense. Il constitue un des grands courants esthétiques du monde moderne, né de la musique, mais l'enrichissant de données originales.

Le mot jazz recouvre une réalité difficile à cerner. Historiquement, le jazz est apparu, au lendemain de la Première Guerre mondiale, comme le mode d'expression privilégié du groupe afro-américain : c'est l'expressivité de ce groupe et ses tendances profondes qu'il traduit ; et ce sont les structures musicales créées ou empruntées par lui qu'il utilise.

De là vient la contradiction qui affecte toute son évolution. En tant qu'art, il tend à dégager un certain nombre de principes universels qui lui ont permis de déborder la société afro-américaine, d'être pratiqué et aimé par les Blancs des États-Unis puis par les Européens et les Asiatiques. Mais, lié à des valeurs issues de cette société, cultivé esseutiellement par elle – tous les grands créateurs, en jazz, sont des Noirs –, mettant en œuvre une matière musicale constituée, avant tout, par ses choix, le jazz dépend aussi bien de son histoire que d'un développement formel spécifique.

On comprend dès lors que sa situation soit, de nos jours, assez confuse. Un certain jazz, fortement culturalisé, se perpétue, avec ses « écoles » – « vieux style », « middle jazz », « bop », « cool », « free »... Une musique contestatrice, née dans l'avant-garde artistique et politique de la société noire moderne et qui refuse même le nom de jazz, s'est dressée contre la précédente. Parallèlement, le folklore noir, centré sur le blues ou le climat du blues, et d'où le jazz, autrefois, sortit, a connu un succès sans précédent, et suscité, auprès des jeunes Blancs, des formes dérivées dont l'ensemble constitue la « pop music » : celle-ci, en retour, a séduit les jazzmen les plus avancés, qui ont parfois tenté de la combiner à leur art. L'esprit du jazz, ainsi, a envahi presque toute la musique, même celle qui est dite classique ; mais les contours de la notion de jazz n'ont jamais été aussi fuyants.

1. Tentative de description

Le seul critère du jazz que musiciens et critiques soient parvenus à avancer est celui du *swing* : les traits les plus caractéristiques de la musique afro-américaine – traitement du son, *blue note* – ne peuvent, sans lui, s'organiser en jazz ; et inversement le swing, indépendamment de ces traits caractéristiques, suffirait à faire « jazzer » une musique.

• Le swing

Le mot swing signifie « balancement ». Tel quel, il renvoie donc à une réalité vécue dont il suggère la transposition imagée : le swing est une dimension euphorique de la musique, qui engendre, chez l'auditeur, la sensation de rebondir d'un temps sur l'autre, d'être continûment « balancé », sans la moindre crainte d'une rupture qui

troublerait son bonheur. Ces métaphores dévoilent une dualité entre, d'uue part, un élément de permanence – la continuité de ce sur quoi l'on rebondit, la régularité du balancement – et, d'autre part, un élément d'instabilité qui, par contraste, permet d'affirmer le balancement et de le nourrir.

Cette dualité s'incarne très clairement dans l'organisation même de la formation de jazz. La permanence y est établie par la section rythmique – batterie, contrebasse à cordes, guitare, piano –, qui s'attache à fournir une pulsation régulière ; l'instabilité, par la section mélodique – cuivres et saxophones –, dont le phrasé s'articule sur cette pulsation tout en contrastant avec elle.

Le swing est la fusion parfaite de cette dualité et l'animation de ses échanges intérieurs. On comprend ainsi qu'il ne puisse être précisément défini et noté, sur une partition, par exemple. Très longtemps, on a voulu réduire le jazz à l'usage systématique de la syncope – émission anticipée d'une note se trouvant ainsi attaquée entre deux temps. Mais il ne suffit pas qu'il y ait syncope pour qu'il y ait swing – lequel au demeurant n'implique pas nécessairement la syncope ; il faut que celle-ci participe à l'élan vécu qui porte le discours mélodique. Bien des musiques syncopées ne « swinguent » pas et, si la syncope est fréquente en jazz, c'est simplement parce qu'elle manifeste, sur le plan de la transposition écrite, cet antagonisme vivant qui le constitue.

Le swing ne saurait donc être déterminé de manière que l'on puisse automatiquement le produire ; mais on a tenté, en revanche, d'en fixer les conditions d'apparition : équilibre heureux entre la tension et la détente intérieure, précision dans l'attaque, bonne mise en place des accents rythmiques, inflexions instrumentales. Ce n'était que pousser la description sans pour autant définir. Plus

fermes apparaissent les observations établies en fonction de la pulsation rythmique : le swing serait favorisé par la mesure à quatre temps et l'accentuation du contretemps, c'est-à-dire du deuxième et du quatrième temps de cette mesure. Mais, à partir de la fin des années 1950, les jazzmen ont volontiers recouru aux mesures à trois, cinq, six, sept temps, etc., sans que le sentiment de swing se soit évanoui.

• L'improvisation

On a parfois caractérisé le jazz comme musique improvisée, ce qui mérite examen. Si par improvisation on entend musique inventée sur-le-champ à l'intérieur de certaines données (tempo, canevas harmonique), on ne dévoile pas une dimension constitutive du jazz, mais son aspect le plus fréquent. Nombre de chefs-d'œuvre – ceux de Duke Ellington, par exemple – résultent en effet d'un effort d'écriture musicale, et beaucoup de jazzmen, en réalité, ne font que rééditer, note pour note, des improvisations antérieures : c'est le cas de bien des solos de Louis Armstrong, parvenus à un point de beauté et d'équilibre qui résiste au changement.

Mais, puisque l'œuvre de jazz se déroule dans le temps vécu, on peut aussi affirmer qu'elle n'est jamais tout à fait semblable, même si les musiciens ne s'attachent qu'à répéter une interprétation fixée depuis plusieurs années. Le climat intérieur, lui, a pu changer, et des modifications, imperceptibles souvent, suffisent à renouveler ce qu'on croyait cent fois entendu. En ce sens, alors, l'improvisation se confond avec la vie même du swing.

• Le traitement sonore

Né, pour l'essentiel, du folklore du blues et du spiritual, le jazz instrumental a tendu, tout naturellement, à transposer les inflexions et la souplesse de l'art vocal afro-américain. L'instrument y est moins étudié en fonction de ses données spécifiques que de ses possibilités expressives. D'où, en général, des techniques non orthodoxes par rapport aux normes de la musique classique, et l'abondance des effets obtenus soit naturellement – glissando, vibrato appuyé, *growl* (grincement), étranglements sonores –, soit artificiellement, par l'usage des sourdines pour les cuivres (sourdine « wa-wa » notamment). C'est ce traitement qui fait que les jazzmen, sur leurs instruments, semblent souvent gémir, crier, s'efforcer de séduire, parler : d'un musicien qui « prend un bon solo » on dit qu'« il raconte une histoire ». Ainsi réapparaît, encore, la dimension existentielle du jazz.

En ce sens, il permet, beaucoup plus profondément que toute autre musique, l'identification de l'instrument au musicien. Chaque instrumentiste a sa manière de « sonner », et aucun connaisseur ne saurait, par exemple, même sur une note, confondre Coleman Hawkins, Lester Young, Stan Getz, Sonny Rollins ou John Coltrane, qui, tous les cinq, jouent pourtant du saxo ténor. De même, la sonorité de l'orchestre de Duke Ellington est irréductible à celle de l'orchestre de Count Basie, bien que leur définition instrumentale soit semblable.

• Y a-t-il une essence immuable du jazz ?

Swing, improvisation, traitement de la matière sonore, tels qu'ils viennent d'être décrits, renvoient cependant à une image du jazz qui couvre, avant tout, la période allant de 1930 à 1960. C'est durant ces années que le jazz s'est le mieux constitué en art autonome et accompli. Si la période antérieure à 1930 compte de nombreux

chefs-d'œuvre, dus surtout à Louis Armstrong, le jazz n'y a pas encore dégagé cette perfection dans la conception rythmique qui permettra au swing, par la suite, de s'épanouir totalement.

À partir de 1960, par ailleurs, une césure brutale se produit et l'on voit beaucoup de jeunes musiciens noirs rejeter la pulsation régulière du tempo, brisant ainsi le deuxième terme de la dualité sur laquelle se fonde le swing. Cette révolution s'opère au nom d'un esprit d'improvisation généralisé : le musicien ne s'en remet qu'à son « sentiment intérieur » qui gouvernera le discours ; seul compte l'élan psychologique, avec ses tensions et ses dépressions, ses accélérations et ses stagnations. Ainsi l'univers de la contrainte musicale est-il pratiquement rejeté au profit de la spontanéité intérieure, et le jazz s'immerge-t-il de plus en plus dans le vécu. À la notion de swing se substitue, comme concept clé, celle de *feeling*.

On ne doit pas en conclure que le jazz est mort – même si le mot lui-même, assimilé à un passé d'oppression, est, dans l'avant-garde, un peu discrédité – mais qu'il change de statut. C'est pourquoi décrire la totalité de ce qui est, aujourd'hui, recouvert par le terme jazz est devenu impossible. On peut simplement dire qu'il y a jazz lorsque se rencontrent, dans le domaine de la musique, certaines constantes : primauté de la pulsion vitale, expressionnisme du son et identification de l'instrument à la personne du musicien, place privilégiée accordée à des instruments tels que saxophones, cuivres, contrebasse, batterie, piano et à des groupes instrumentaux spécifiques.

2. La création en jazz

Le jazz est né de la société afro-américaine ; mais comme il témoigne d'une évolution formelle propre et a suscité des créateurs

originaux, il est un art plus qu'un folklore, un art surgi d'un folklore. Celui-ci – spiritual, blues, *gospel, rhythm and blues* – a poursuivi parallèlement son propre développement et continue d'envelopper le jazz. Des échanges constants vont de l'un à l'autre. Mais il n'y a de jazz qu'à partir d'une intention créatrice, et l'évolution du jazz est, au premier chef, celle du langage jazziste.

• Créer

Faire du jazz, c'est, au niveau le plus simple, insuffler le swing à une matière musicale quelconque. Ainsi, Jelly Roll Morton, un des premiers jazzmen, déclara : « Le jazz est un style, non une composition. N'importe quelle musique peut être interprétée en jazz, du moment qu'on sait s'y prendre. Ce n'est pas ce que vous jouez qui compte, mais la façon dont vous le jouez. » Interpréter avec swing, c'est ce que l'on demande, dans un grand orchestre, aux musiciens de pupitre qui suivent une partition. Mais créer en jazz, c'est improviser avec swing à partir d'un thème donné. Ce thème repose, en général, sur une structure harmonique simple. Il est, fort souvent, constitué par le refrain (« chorus ») d'un air de la variété américaine, d'où l'expression « prendre un chorus », qui veut dire : improviser sur les harmonies d'un refrain. Les solos improvisés sont constitués de un, deux, cinq, dix chorus successivement enchaînés.

L'improvisation ressortit donc à la variation. Cette variation, comme il en va parfois chez Armstrong, peut se limiter au déplacement de quelques accents du thème. Dans les années 1930, les jazzmen – Coleman Hawkins par exemple – paraphrasent la mélodie initiale en exploitant les virtualités de son sol harmonique. À partir de Lester Young, de Charlie Parker et du « bop », les musiciens se sont efforcés de réinventer un discours mélodique personnel en partant des accords de base d'un thème, de fait assez

vite oublié. Quant au free jazz, il s'efforce à une improvisation totale, sans contraintes structurelles, et substitue à l'esprit de variation la quête d'une absolue spontanéité.

• Schémas et formes

La moitié, au moins, du répertoire des jazzmen repose sur la grille harmonique du blues de douze mesures, abordé sur les tempos. Viennent ensuite les thèmes fondés sur la structure dite « anatole », soit trente-deux mesures réparties en séquences de huit et ainsi disposées : AABA. C'est le schéma usuel des refrains de variétés aux États-Unis (*I Got Rhythm*). Les jazzmen utilisent également toutes sortes de dérivés – huit, seize mesures, etc. – qui ont en commun d'être toujours des multiples de quatre. Contre cette routine de la « carrure », certains musiciens se sont élevés en composant des thèmes d'un nombre impair de mesures.

Bien souvent, l'esprit de la mélodie initiale est abandonné : celle-ci n'est plus qu'un prétexte et ne sert qu'à poser une grille harmonique. Les jazzmen, alors, remplacent, à l'occasion, l'énoncé d'un thème par une succession de *riffs* – segments, inlassablement repris, de deux ou quatre mesures –, lesquels se plient à toutes les grilles et possèdent une grande valeur dynamique. De même, certains jazzmen – à l'instar de Miles Davis ou de John Coltrane –, qui cultivent un jazz extatique ou incantatoire, improvisent-ils fréquemment moins sur un thème que sur une brève séquence de trois ou quatre accords, ou sur des gammes modales.

Le jazz de moyenne ou grande formation, qui a recours aux partitions écrites, emploie le même matériel initial, mais en l'ornant de passages ouvragés, introductions, interludes, codas. Les partitions, dites arrangements, élaborent, en général, une

orchestration du thème, prévoient quelques moments d'ensemble et l'accompagnement des solos réservés aux meilleurs improvisateurs de la formation. Les orchestrations ordinaires cultivent surtout les contrastes dynamiques de timbres entre les diverses sections instrumentales. Mais certains arrangeurs – tels Duke Ellington ou Gil Evans – ont élaboré des climats sonores plus raffinés, par l'organisation plus subtile des timbres.

Un musicien, André Hodeir, s'est appliqué à un jazz totalement composé, plutôt qu'arrangé, et gouverné par des soucis formels plus riches et plus rigoureux que le simple schéma « thème et variation ». D'autres, comme Gunther Schuller, ont rêvé d'un « troisième courant » (*third stream music*, expression pour la première fois utilisée en 1957) qui ferait la synthèse du jazz et de la musique classique ; il a ainsi écrit une partition sur laquelle le Modern Jazz Quartet devait improviser dans un contexte dodécaphonique. Ces tentatives restent marginales.

• Instruments et cadres instrumentaux

Si l'on omet certaines recherches d'orchestration novatrices, qui font appel à des instruments comme le hautbois ou la harpe, et des interprétations d'avant-garde qui s'enivrent d'instruments exotiques, le matériel instrumental du jazz est d'une assez grande sobriété. Y prédominent les cuivres – où règne la trompette – et les saxophones – où règne le saxo ténor. Sur le plan rythmique, on trouve, bien entendu, la batterie et la contrebasse à cordes, tandis que piano et guitare appartiennent aussi bien à la section rythmique qu'à la section mélodique. Des instruments ont connu une progressive défaveur : la clarinette par exemple ; d'autres, comme l'orgue et la flûte, se sont parfois imposés. Violons et cordes ne jouent qu'un rôle épisodique.

Les petites formations ne sont bien souvent que des rencontres de circonstance, simples additions de solistes venus pour improviser (on dit : « faire une *jam session* »), ou réunions de musiciens habitués à « sentir » ensemble et improvisant dans le même esprit : ainsi les petites formations « bop ». Certaines, au contraire, témoignent d'une disposition préétablie, soit par tradition – ainsi la petite formation « vieux style » s'organise autour du trio cornet à pistons- clarinette-trombone –, soit par une intention d'arrangement et le souci d'une sonorité originale : ainsi les petites formations ellingtoniennes, réductions de l'orchestre de Duke, le trio de Nat King Cole, le Modern Jazz Quartet de John Lewis...

Le grand orchestre – ou « big band » – s'établit selon une organisation à peu près immuable : quatre ou cinq saxophones (alto, ténor, baryton) et parfois une clarinette, qui constituent la section d'anches ; une section de trois ou quatre trompettes, une section de trois trombones, la section rythmique. Cette disposition intangible implique, sur le plan musical, une esthétique peu portée aux renouvellements en profondeur. Aussi est-ce à l'intérieur des moyennes formations, plus riches en possibilités que les « combos » (petites formations) et moins institutionnalisées que les big bands, que se sont développées les recherches d'écriture les plus novatrices : ainsi l'orchestre Capitol de Miles Davis (qui donnera naissance à *Birth of the Cool*) ou le Jazz Group de Paris d'André Hodeir.

3. Histoire du jazz

Le jazz est issu de plusieurs courants. À travers le folklore vocal, spiritual et blues, et quelques souvenirs de percussion africaine, s'élaborent l'animation spécifique du swing et un certain nombre de

thèmes qui appartiendront en propre à la musique afro-américaine. Ce folklore surgit simultanément, à la fin du XIXe siècle, en plusieurs endroits du sud des États-Unis. Mais c'est à La Nouvelle-Orléans, aux alentours de 1900, que naît l'art instrumental du jazz.

Cette ville, fort animée, connaissait une vie musicale importante, fondée essentiellement sur un répertoire français de marches, quadrilles et autres danses à la mode. Les Créoles en étaient les principaux exécutants. Les Noirs, enfermés dans le quartier de Perdido, s'amusèrent à recréer, selon leur sensibilité et leur malice, les airs qu'ils entendaient, s'assemblant en des orchestres d'instruments bricolés (banjos faits d'une boîte à fromage, contrebasses obtenues à partir d'un tonneau) que l'on dénommait « spasm bands ». À partir des brisures et des syncopes que les Noirs avaient apportées à ce répertoire, une nouvelle formule s'élabora, le *ragtime* (morceau de piano déhanché, écrit autour de trois thèmes), qui fit fureur dans les bars de Storyville, le quartier réservé de La Nouvelle-Orléans.

Parallèlement, enfin, aux spasm bands existaient des fanfares noires, qui exécutaient des marches, des quadrilles, ainsi que des morceaux composés par des pianistes de Storyville. Ces ensembles se produisaient notamment pour des défilés, des enterrements, des pique-niques, des réunions électorales, des bals de banlieue. Grâce à leur réputation, ils finirent par forcer les portes des « saloons » et dancings de La Nouvelle-Orléans. C'est dans leurs rangs qu'il faut chercher les premiers noms célèbres du jazz : le trompettiste Buddy Bolden, puis les cornettistes Freddie Keppard et Bunk Johnson.

Hormis quelques reconstitutions laborieuses, on ne possède pas de documents enregistrés sur cette préhistoire du jazz. Quant au mot lui-même, il apparut senlement vers 1915, dérivé, sans doute, d'un

terme d'argot qui désignait l'acte sexuel. Ce n'est que dans les années 1920 que son emploi sera généralisé et qu'il recouvrira la nouvelle musique noire, au répertoire mêlé, à la fois blanc et noir, mais à la démarche instrumentale et rythmique déjà très originale.

• Le « vieux style » (1917-1930)

En 1917, le gouvernement fit fermer Storyville. Ce fut l'exode massif des musiciens de La Nouvelle-Orléans vers le Nord, à Chicago, où s'épanouit, en fait, ce que l'on a appelé le style Nouvelle-Orléans. La région était prospère et les cabarets s'enrichissaient de l'argent dépensé par les gangsters. Parallèlement, une école de pianistes noirs se développa à New York, véritable carrefour d'influences et d'artistes qui, à partir de 1930, prendra comme capitale du jazz la relève de Chicago. Le style Nouvelle-Orléans, et plus généralement tout le vieux style (c'est-à-dire le Nouvelle-Orléans et ses diverses adaptations), repose d'abord sur une improvisation collective polyphonique : le trompettiste ou le cornettiste énonce le thème et conduit l'ensemble, le clarinettiste dessine des broderies, le tromboniste établit des lignes de basses puissantes et amples. L'usage du solo ne se répandra que petit à petit. Le jeu de ces musiciens est simple et bien posé à l'intérieur d'une mesure à deux temps (*two beats* : le premier temps est marqué par le cornet et le trombone, le second, ou *afterbeat*, est accentué par la section rythmique). Le répertoire comprend aussi bien le blues (*Royal Garden Blues*) que le spiritual (*When the Saints*), le ragtime (*Maple Leaf Rag*), des compositions de jazzmen (*Muskrat Ramble* de Kid Ory) et des airs à la mode.

De 1924 à 1930 s'élabora aussi le style dit Chicago : c'était en fait la musique de jeunes Blancs épris du style Nouvelle-Orléans et s'efforçant de le recréer tout en le décantant. À partir des années

1930, le vieux style tomba dans l'oubli. Il fut relancé en 1938 grâce à une session organisée par le critique français Hugues Panassié autour de Tommy Ladnier, Milton « Mezz » Mezzrow et Sidney Bechet, puis, à partir de 1940, par de jeunes Blancs américains amoureux du passé de leur nation. Ce mouvement, appelé « revival », dure encore et nombre de jeunes orchestres se réclament toujours du vieux style (on a tendance à recouvrir ces reconstitutions du terme de « Dixieland »).

L'on ne peut juger les jazzmen de la préhistoire. Le plus prestigieux de la seconde génération est le trompettiste Louis Armstrong. Mais c'est l'orchestre du cornettiste King Oliver, avec les clarinettistes Jimmie Noone et Johnny Dodds, qui fixe le mieux l'esprit du style Nouvelle-Orléans, grâce à ses enregistrements de 1923 (*Canal Street Blues*). Les Red Hot Peppers du pianiste créole Jelly Roll Morton témoignent des premières recherches, fort savoureuses, d'arrangements pour petit orchestre (*The Chant*). Au saxo soprano et à la clarinette, enfin, Sidney Bechet déploya un style généreux et flamboyant qui, lorsqu'il s'installa à Paris en 1949, jouant avec l'orchestre « revival » de Claude Luter, fit de lui une vedette populaire (*Really the Blues, Blues in Third*).

Le meilleur jazzman de style Chicago est sans conteste le cornettiste Bix Beiderbecke (*Mississippi Mud*), au jeu sobre et chantant. Quant à l'école de New York, on lui doit les pianistes au jeu *stride* (main gauche ambulante, marquant les temps pairs dans la basse et les temps impairs dans le médium), Willie « the Lion » Smith, James P. Johnson (à ne pas confondre avec Pete Johnson, pianiste de boogie-woogie), et, surtout, le joyeux Fats Waller (*Alligator Crawl*).

• Le « middle jazz » (1930-1944)

Le jazz s'évade de l'intimité du cabaret pour s'intégrer à l'univers du spectacle et animer les grands dancings populaires, à New York notamment (Savoy, Cotton Club). Il entreprend de se discipliner et de s'établir en formations plus spectaculaires, donc plus étoffées : les années 1930 sont celles du grand orchestre ou big band. Le jazz, aux États-Unis, connaît une vogue croissante qui culminera avec, le 16 janvier 1938, le concert historique de l'orchestre du Blanc Benny Goodman au Carnegie Hall de New York, salle de concerts classiques fréquentée par la haute société. Le jazz devint synonyme de joie de vivre et l'on appellera « époque swing » la période qui va de 1938 à 1944, pour y marquer la prédominance du souci d'euphorie rythmique.

La musique du « middle jazz » – classicisme du jazz, milieu de son histoire – s'impose, en général, par sa robustesse sans complexe, sa sensualité séductrice, son entrain inépuisable. Elle suscite à la fois des solistes spectaculaires et de grands orchestres bien rodés, soucieux, avant tout, de favoriser la danse par la qualité de leur swing. Celui-ci parvient à ses meilleures conditions d'éclosion, les musiciens tendant à délaisser les deux temps contrastés du vieux style pour une mesure à quatre temps égaux, autorisant un rebondissement bien plus souple (*four beats*).

Le premier en date de ces orchestres est celui de Fletcher Henderson, apparu, sous forme encore réduite, dès 1924. C'est Henderson qui mit au point cette conception générale de l'arrangement sur laquelle les grands orchestres actuels vivent encore (*King Porter Stomp*). Il faut citer, à sa suite, les formations de Jimmie Lunceford (*For Dancers Only*), Chick Webb (*A-tisket, A-tasket*), Benny Goodman (*Sing, Sing, Sing*). Mais ce sont surtout celles de Duke Ellington et de Count Basie qui dominent le secteur du grand orchestre.

Le pianiste Duke Ellington, usant des timbres de sa propre formation comme d'un instrument personnel, a inventé un jazz à la fois viril et raffiné, composant, en collaboration, parfois, avec l'arrangeur Billy Strayhorn, un univers tantôt sauvage (*Ko-Ko*), tantôt voluptueux (*Mood Indigo*), parfois funèbre (*Black and Tan Fantasy*), joyeusement emporté (*Rockin' in Rhythm*) ou sentimental (*Sophisticated Lady*). À partir de 1945, il a essayé d'élargir les possibilités expressives de son art en composant de vastes suites pour orchestre (*Black, Brown and Beige*). Son orchestre a retenu quelques-uns des solistes les plus représentatifs du middle jazz : le saxo alto Johnny Hodges, le clarinettiste Barney Bigard, le saxo ténor Ben Webster, le saxo baryton Harry Carney, le tromboniste « Tricky » Sam Nanton, le cornettiste Rex Stewart et le trompettiste Cootie Williams, pour qui il a écrit un chef-d'œuvre, *Concerto for Cootie*.

Count Basie, un autre pianiste, est le représentant essentiel du style « Kansas City », où l'arrangement à la Fletcher Henderson est repensé à travers un goût très affirmé pour le blues, le boogie-woogie et l'utilisation des riffs. Le jazz de l'orchestre de Basie est avant tout souple et dynamique (*One O'Clock Jump, Tickle-toe, Swingin' the Blues*). Après une petite éclipse dans les années quarante, le big band prendra en 1952 un nouveau départ, développant encore sa puissance par la mise au point d'un vigoureux phrasé de masse (*Shiny Stockings*). La première phalange de Basie – antérieure à 1944 – rassembla, elle aussi, quelques-uns des plus prestigieux solistes du middle jazz : les trompettistes Buck Clayton et Harry Edison, le trombone Dicky Wells et, surtout, le saxo ténor Lester Young, au style à la fois détendu et fermement articulé, et qui, après avoir quitté l'orchestre, devait graver, en 1945, une des plus belles improvisations de l'histoire du jazz, *These Foolish Things*.

À l'opposé du jeu linéaire de Lester Young, il y a Coleman Hawkins, « père du saxo ténor », au style généreux et rhapsodique, et dont le *Body and Soul* constitue le manifeste de toute une école, où s'illustrèrent Don Byas, Illinois Jacquet et Ben Webster.

À l'ombre de Johnny Hodges, le plus prestigieux saxo alto middle jazz (*On the Sunny Side of the Street*), il y a Benny Carter, improvisateur élégant et fin (*Crazy Rhythm*). C'est dans cette période aussi que s'affirment le trompettiste Roy Eldridge et les deux noms les plus célèbres de la guitare, Charlie Christian (*Solo Flight*) et le « Manouche » français Django Reinhardt (*Nuages*). Quatre pianistes hors pair s'imposent également, l'un par son impétuosité – Earl Hines (*Rosetta*) –, l'autre par sa musicalité – Teddy Wilson (*Someday Sweetheart*) –, le troisième par la saveur robuste de son swing – Erroll Garner (*Caravan*) –, le quatrième par son imagination et sa virtuosité sans exemple – Art Tatum (*Get Happy*). Une chanteuse, riche de verve et de tempérament, entame une spectaculaire carrière : Ella Fitzgerald (*How High the Moon*) ; une autre énonce une amertume tragique qui la conduira à la mort : Billie Holiday (*Strange Fruit*).

La perfection rythmique de l'ère swing doit beaucoup aux batteurs (Jo Jones d'abord, batteur de Count Basie, Cosy Cole, Chick Webb et Sid Catlett), ainsi qu'aux bassistes Jimmy Blanton, de chez Ellington, et Walter Page, de chez Basie. Elle doit tout autant à cet ancien batteur devenu vibraphoniste, Lionel Hampton, tempérament inventif et bouillant qui, après avoir animé, à la fin des années 1930, de petites formations à l'admirable équilibre (*When Lights Are Low* est pour certains l'illustration exemplaire du swing), a dirigé un grand orchestre au tonus énorme, à défaut de moyens raffinés (*Flying Home*).

• Le be-bop (1944-1949)

Jazz direct, qui dispensa la joie dans les foyers puis, durant les hostilités, maintint le moral des troupes, le middle jazz restait lié au show business, en dépit de la subtilité et de la profondeur de bien des œuvres qu'il fit éclore. Le be-bop (ou, plus simplement, bop) naît d'une réaction de fierté : puisque le jazz est l'art du peuple afro-américain, il faut le traiter comme tel et traiter l'artiste comme un créateur, non plus comme un amuseur. Et puisque le jazz est un mode de création, il faut étudier ses possibilités et enrichir son langage.

Le be-bop – dont le nom, simple onomatopée, évoque une figure de batterie – commença à se développer dès 1942, à travers les efforts de jeunes musiciens – Charlie Christian, Thelonious Monk, Kenny Clarke notamment – qui se réunissaient au night-club Minton's Playhouse de Harlem. Parallèlement, Charlie Parker et Dizzy Gillespie, qui s'étaient rencontrés dans le grand orchestre de Earl Hines, s'attachaient, dans les cabarets de la 52^{e} Rue, à toutes sortes de nouveautés harmoniques et d'exercices de vélocité instrumentale. Porté par un certain nombre d'excentricités aimablement provocatrices, le be-bop connut un succès croissant qui atteignit son apogée en 1946.

Issu d'un travail sur la mélodie, l'harmonie et le rythme en jazz, le be-bop débouche sur un triple enrichissement. Sur le plan harmonique, les « boppers » explicitent, dans les grilles habituelles, des accords nouveaux sur les degrés de la gamme autres que la tonique et la dominante (accords de neuvième, de onzième, de quinte diminuée, etc.), ce qui accroît les possibilités offertes à l'improvisateur. Sur le plan mélodique, ils mettent au point un discours plus librement découpé, distribuant les accents rythmiques

avec une fantaisie inconnue jusqu'alors, se plaisant à un débit capricieux, riche en traits de virtuosité. Sur le plan rythmique, enfin, tout en conservant la pulsation régulière, ils incitent les batteurs à s'intégrer plus profondément au discours mélodique en y introduisant des ponctuations qui le troublent et le relancent à la fois. Le climat du be-bop est nettement romantique. Il traduit un arrière-plan d'inquiétude : celle de tout créateur interrogeant son art ; mais aussi celle du Noir, à qui la guerre a appris le monde et qui, ayant combattu aux côtés des Blancs, voit pourtant qu'il demeure une sorte de colonisé de l'intérieur ; celle du ghetto également, où s'enferment des jazzmen désireux de vivre leur musique jusqu'au bout, et qui, pour certains, a la saveur de la drogue.

Le bopper le plus important – et, avec Louis Armstrong et Duke Ellington, le plus grand créateur du jazz – est le saxo alto Charlie Parker. lmprovisateur génial, tant sur tempo lent, où il épanouit un lyrisme mélodique aux lignes admirables (*Embraceable You*) et souvent pathétiques (*Lover Man*), que sur tempo vif, où son jeu bouillonnant ouvre de vertigineux abîmes (*Ko-Ko*), il élabore un langage sur lequel le jazz vivra durant quinze ans. Sonny Stitt, au même moment, l'imite fidèlement à l'alto, mais, lorsqu'il pratique le saxo ténor, se tourne plutôt vers Lester Young (*All God's Chillun Got Rhythm*). Il faut noter que les saxophones ténors de cette époque ont tous tenté la synthèse Parker-Young (Gene Ammons, Wardell Gray, Dexter Gordon...). Au piano, le meilleur répondant de Parker est Bud Powell (*Tempus Fugue-it*), tandis que Thelonious Monk et John Lewis attendent une heure de gloire qui sonnera quelques années plus tard. Le trompettiste Dizzy Gillespie est le second porte-drapeau du mouvement, déployant un jeu d'une fantaisie et d'une virtuosité étincelantes (*Groovin' High*). De 1945 à 1950, il dirige un grand orchestre qui vulgarise avec éclat les

principales trouvailles du bop (*Two Bass Hit, Manteca*). Auprès de Dizzy, le trompettiste Fats Navarro (*The Squirrel*) développe un jeu également ferme mais plus posé. Le tromboniste Jay Jay Johnson adapte avec bonheur les données du jeu bop à son difficile instrument (*Afternoon in Paris*). Sur le plan rythmique, Kenny Clarke, Max Roach et Art Blakey constituent le brelan maître de la batterie, et Ray Brown reprend, à la contrebasse, la place souveraine qu'avait tenue, à la période précédente, Jimmy Blanton. Une chanteuse, enfin, à la voix sensuelle et étonnamment ductile, tire un profit séduisant des trouvailles du bop : Sarah Vaughan (*Sassy's Blues*).

• L'intermède cool (1949-1954)

Le bop, tout à coup, semblant un peu s'essouffler, les Blancs durant quelques années vont occuper l'avant-scène, imposant une musique plus détendue et parfois assez formaliste : c'est le style « cool » (frais), dont la session enregistrée en 1949 pour le label Capitol par l'orchestre du trompettiste noir Miles Davis – transfuge du combo de Charlie Parker – constitue l'acte de naissance (l'album *Birth of the Cool* regroupera les plages euregistrées en 1949 et 1950). On rattache au cool l'école du pianiste blanc Lennie Tristano, qui pratique un jazz très intellectualisé, puis le groupe de la West Coast, jazzmen blancs qui se distinguent par leur parfaite technique et leur goût d'une musique fignolée, un peu académique.

Le cool utilise les apports du bop tout en faisant disparaître ses plus significatives aspérités. Plus que Charlie Parker, c'est Lester Young qu'il interroge, dans lequel il voit un modèle de musicalité et de pudique sensibilité. Il cultive une sonorité gracieuse, légèrement détimbrée, et répudie tout l'expressionnisme instrumental propre aux Noirs. Il se plaît, enfin, aux recherches d'écriture, débouchant

quelquefois sur des réussites d'une subtile qualité poétique – les interprétations de la session Capitol –, plus souvent sur des pages à l'élégance un peu scolaire.

Miles Davis, un des seuls Noirs du mouvement, en est le meilleur trompettiste (*Move*, dans *Birth of the Cool*), avec le Blanc Chet Baker (*My Funny Valentine*). Le saxo ténor est dominé par trois musiciens fortement inspirés de Lester Young : Stan Getz (*Early Autumn*), Zoot Sims (*Zootcase*) et Al Cohn (*Wee Dot*). Au saxo alto s'affirme le jeu fluide et très réfléchi de Lee Konitz (*Lover Man*), tandis que Gerry Mulligan s'impose à la fois comme un arrangeur de premier plan (*Jeru*) et comme le meilleur spécialiste, depuis Harry Carney, du saxo baryton, sur lequel il développe un style doux et mélodieux qu'il met particulièrement en valeur au sein de son quartette sans piano (*Bernie's Tune*). La période cool, enfin, marque l'apogée de deux grands orchestres, celui de Woody Herman, dont l'esthétique, avec plus de transparence, s'apparente à celle de Basie (*Four Brothers*), et celui de Stan Kenton, aux recherches ambitieuses mais moins probantes sur le plan du jazz (*Young Blood*). On peut citer également l'orchestre West Coast du trompettiste Shorty Rogers.

• Le renouveau bop (1954-1960)

En 1954, les Noirs reprennent en main ce qui est, tout de même, leur musique, en faisant retour au bop, un bop moins exubérant, plus décanté, mais peut-être plus violent : les sonorités se durcissent (hard bop), on cultive à nouveau un climat torride. Soucieux d'habiter leur héritage, les jazzmen noirs sollicitent, avec prédilection, l'esprit du blues et du gospel religieux, fort délaissé lors de la période précédente : d'où le nom de jazz « funky » (puant,

c'est-à-dire fortement expressif) ou de « soul jazz » (jazz de l'âme) que l'on donne volontiers à cette production.

D'anciens boppers parviennent au premier plan : le batteur Art Blakey avec ses Jazz Messengers (*Moanin'*), le bassiste Charlie Mingus, dont le groupe s'ouvre à une liberté collective qui prépare l'avant-garde (*Fables of Faubus*), le pianiste Thelonious Monk, dont le jeu abrupt mettra longtemps à être compris (*'Round About Midnight, Criss Cross, Blue Monk*).

Le trompettiste Miles Davis revient à un jeu moins éthéré et renoue avec le blues (*Bags' Groove*), tandis que le pianiste John Lewis, avec son Modern Jazz Quartet, réorganise les données expressives du bop et, plus largement, de la tradition afro-américaine, selon les impératifs venus du cool – élégance linéaire de l'arrangement, mise au point minutieuse de l'exécution et des sonorités (*Django*).

De nouvelles vedettes noires, enfin, se révèlent : le trompettiste Clifford Brown, au style chaleureux et d'une grande souplesse harmonique (*George's Dilemma*), le saxo alto Cannonball Adderley, émule un peu brouillon de Parker (*This Here*), le saxo ténor Sonny Rollins, violent et généreux (*Freedom Suite*), le pianiste Horace Silver, au style percutant (*Doodlin'*), le batteur Philly Joe Jones, inventif et efficace, l'organiste Jimmy Smith, véhément, exacerbé (*The Champ*) et dont le jeu, extrêmement « soul », rejoint parfois le *rhythm and blues*, incarné, en cette période, par le chanteur Ray Charles ; celui-ci, d'ailleurs, lorsqu'il se consacre au seul piano, rejoint en retour le jazz funky.

• Après 1960

Avec la fin des années 1950 s'amorce une révolution encore plus radicale que celle entreprise par le bop : car il ne s'agit plus d'enrichir les moyens traditionnels, mais de remettre en cause les fondements du jazz – régularité du tempo et primauté du swing, improvisation à partir de structures harmoniques préétablies. La liberté totale devient l'idéal proclamé et le jazz, de plus en plus, se voue à la tradition directe de l'inconscient du musicien ou à l'exacerbation du pur « fait sonore » (cris, bruitages, grincements).

Une première tendance se définit par la recherche d'une spiritualité, dont les normes sont volontiers demandées à l'Orient. Il en résulte une musique violemment incantatoire, utilisant des gammes modales étrangères à l'univers musical de l'Occident, où le jazz s'était, jusqu'ici, cantonné. C'est l'art, avant tout, du saxo ténor et soprano John Coltrane, parti du bop pour développer, sur des bases de plus en plus répétitives, une verbosité envoûtante et volontiers paroxystique (*Cousin Mary*, *My Favorite Things*, *A Love Supreme*). Le quartette qu'il a constitué avec, notamment, le batteur Elvin Jones et le pianiste McCoy Tyner a l'importance, dans l'histoire du jazz, du Hot Five de Louis Armstrong et du quintette de Charlie Parker. On peut rattacher à cette tendance le saxo alto, clarinettiste et flûtiste Eric Dolphy.

Une seconde tendance rejette de façon plus systématique les contraintes structurelles pour essayer de rejoindre une sorte de discours profond. Elle est représentée par le saxo alto Ornette Coleman et le trompettiste Don Cherry, dont la petite formation, tributaire encore du modèle bop, s'efforce d'épouser ces pulsions irrationnelles que laissait deviner la superbe ordonnance du jeu parkérien (*Tomorrow is the Question !*). Ce faisant, Coleman inaugure le mouvement « free jazz » (jazz libre). Celui-ci est poursuivi, avec plus d'éclat extérieur, de triturations sonores et de

caprice contestataire, par les saxos ténors Albert Ayler et Archie Shepp. Le premier s'efforce de retrouver une pure musique du cœur et de l'instinct, commandée par le seul *feeling* (*Ghosts*) ; le second, soucieux de se défouler, mais porté aussi au message politique, recourt volontiers, pour traduire ses intentions, à un art de montage puisant dans toute l'histoire du jazz (*Mama too Tight*).

Solitaire comme le fut Monk, le pianiste Cecil Taylor, enfin, développe avec emportement un art fondé sur l'exploitation des structures sonores et qui n'est pas sans rapport avec certaines recherches de l'avant-garde européenne (*Unit Structure*).

4. Le jazz des années 1960

Les origines du jazz, on l'a vu, sont modestes : le prolétariat noir du Sud. Sa réputation initiale est peu flatteuse : c'est une musique de bouges qui accompagne l'alcoolisme et la dépravation sexuelle. L'idée qu'on s'en fait est raciale : musique de nègres et de barbares ; et quand elle est admise, c'est à travers le mythe raciste du nègre primitif et bon enfant, roulant des yeux ronds et doté d'épaisses lèvres roses. Pour vivre de leur musique, les Noirs – même les artistes les plus doués, comme Louis Armstrong – devront d'abord assumer cette image.

Pour la plupart des Blancs de l'entre-deux-guerres, qui, le plus souvent, ne faisaient pas la différence entre le vrai jazz noir, dit « hot » (brûlant), et les caricatures commerciales qu'on en donnait, cet art eut surtout les attraits de l'exotisme et suscita le snobisme de la sauvagerie retrouvée. Les emprunts que lui firent des compositeurs comme Maurice Ravel (concertos pour piano) et Igor Stravinski (*Ragtime*) et les tentatives de jazz symphonique (*Rhapsody in Blue*, de George Gershwin) ne témoignent pas d'une

compréhension véritable. Seul Darius Milhaud, dans *La Création du Monde,* eut l'intuition fugace de l'esprit du blues. Aux États-Unis, le jazz, jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, resta lié au spectacle, à la danse, voire à la clownerie ; et les Noirs y consentaient d'autant plus volontiers que le succès de leur musique leur permettait, de même que le sport, la boxe surtout, une promotion sociale inespérée. Si le jazz est un produit typiquement américain, c'est paradoxalement sur le continent européen, en France notamment, qu'on lui reconnut toute sa dignité expressive. Là encore, pourtant, on cultivait la ségrégation, mais à rebours : la musique afro-américaine incarnait l'innocence de l'âme face à une civilisation corruptrice.

Le be-bop, au lendemain de la guerre, fut la première réaction contre la conception « oncle-tomiste » du Noir. Les boppers entendaient imposer leur art à l'égal de celui des compositeurs qu'ils aimaient – Ravel, Stravinski, Bartók. lls y parvinrent relativement : ainsi les concerts de Dizzy Gillespie, en Europe surtout, furent reçus comme des événements culturels ; et l'hégémonie provisoire de l'école blanche cool concrétisa, quelque temps, cette visée universaliste du jazz. Noirs et Blancs pouvaient s'exprimer à égalité et se côtoyer à l'intérieur d'une même formation – ce qui eût paru inconcevable douze ans auparavant.

Mais la recrudescence des conflits sociaux aux États-Unis et l'accession à la souveraineté des peuples dits sous-développés – les Noirs américains, qui se tenaient autrefois pour privilégiés, s'estimèrent tout à coup les derniers colonisés – mirent fin à ce rêve, lié à l'espoir déçu d'une intégration sociale. Le jazz d'aujourd'hui est plus « noir » que jamais, et non plus à travers une résignation sublimée, mais sur le mode révolutionnaire. ll rejette l'Amérique et met en cause la part afro-américaine de son héritage – en somme

tout le jazz antérieur ; c'est vers l'Afrique désormais qu'il regarde. Il débouche, par là, sur un autre universalisme, celui de la contestation politique : il est solidaire de toutes les avant-gardes artistiques. Mais il a perdu son magnifique équilibre intérieur, où s'épanouirent Armstrong, Ellington, Basie, Parker. Plus que jamais, il demeure un art ouvert.

Michel-Claude JALARD

E.U.

5. Après la révolution

Si, comme l'a affirmé le pianiste Don Pullen, « toute la musique qu'on entend aujourd'hui a son origine dans celle des années 1960 », cet héritage a été très diversement traité et exploité. D'où la coexistence et la multiplicité de musiques improvisées, de jazz que l'on pourrait croire antagonistes les uns des autres. En fait, selon que le free jazz a été vécu comme une attitude liée aux luttes du peuple noir, ou comme « un style de plus » dans l'histoire de la musique afro-américaine, comme une lutte idéologique et esthétique sur un front culturel, ou comme une simple « subversion » de codes et de règles, les traces et effets de la rupture qu'il constitue seront différentes. Ils participeront, dès la fin des années 1970, d'un esprit à la fois d'ouverture et de résistance chez certains musiciens, sans préjuger pour autant de l'aspect strictement musical de leur travail, ou se réduiront à des séquelles – citations, nostalgies, cicatrices... – qui témoigneront, en tout cas, de l'amplitude de la secousse.

Ayant d'emblée suscité des phénomènes de rejet (d'une partie de la critique, des amateurs de jazz traditionnels...), en même temps qu'il résistait à toute tentative d'uniformisation et de

commercialisation, le free jazz semble avoir contraint l'industrie phonographique à s'inventer des musiques plus acceptables et, surtout, plus facilement vendables.

De même qu'aussitôt après l'apparition du be-bop, un *New Orleans revival* avait été encouragé, une nouvelle manière de « revivalisme » va se manifester à la fin des années 1970 : amateurs et critiques exploreront des passés plus ou moins récents afin d'exhumer des musiciens survivants, oubliés ou « maudits », et de réhabiliter des styles et écoles naguère condamnés, au nom d'une certaine orthodoxie ou « authenticité ». On parlera alors de « néo-bop », associant en un même enthousiasme des jazzmen « retrouvés », témoins des plus ou moins grandes heures du be-bop, et de jeunes virtuoses, plus soucieux d'affiner et de prolonger certaines traditions indiscutables et pré-free que de s'enfermer dans les marges de la colère ou du délire instrumental.

Ces tendances résurrectionnistes ne seront pas complètement étrangères à une attitude des musiciens free à l'égard de l'histoire de la musique noire : be-bop, mais aussi blnes traditionnels, chants d'église, répertoire de grands orchestres (Duke Ellington, Fletcher Henderson...) apparaîtront dans les propos et les musiques du saxophoniste Archie Shepp, du pianiste-chef d'orchestre Sun Ra. On parlera alors, plutôt que de récupération à des fins mercantiles, de relecture, réévaluation ou réappropriation. Ces free jazzmen, à la lumière des remous politiques et sociaux, ont entrepris de reconsidérer – parfois même de réhabiliter – des périodes obscures de l'histoire de leur communauté et de sa culture. Ainsi verra-t-on Cecil Taylor citer le leader « préhistorique » James Reese Europe (1881-1919), tandis que le pianiste « chicagoan » Muhal Richard Abrams étudiera et rejouera avec la même passion les compositions

de Thelonious Monk et d'un inventeur du ragtime comme Scott Joplin.

Participant, mais à un moindre degré, de ce mouvement de relecture, Cecil Taylor – en solo, en duo (avec le batteur Max Roach...), à la tête d'une petite formation ou d'un grand orchestre, en compagnie de danseurs – et le quintette Art Ensemble of Chicago continueront de s'imposer au début des années 1980 comme les représentants les plus rigoureux et exemplaires d'une manière de free pur et dur, apparemment indifférent aux soubresauts du marché environnant.

Parallèlement, divers essais de synthèse d'éléments traditionnels et d'acquis, surtout techniques, récents (jazz et rock, jazz et musique indienne, blues et électronique, rock et musique « contemporaine », *effets* de free jazz utilisés à la manière de condiments, etc.) verront le jour, comme si le commerce musical, frustré d'une mode, cherchait en tout sens une actualité moins dérangeante que le free jazz et, bien sûr, à la recette assurée. Or, en ces années de récession, d'inquiétude économique, comment ne pas penser à une autre crise du capitalisme qui avait été mise et vécue en mnsique – et du même coup, refoulée, exorcisée – par les big bands et leur swing sécurisant à la régularité de mécanique bien rodée ? Conçues en fonction de la danse ou, en tout cas, du mouvement pour le mouvement, les musiques « binaires » (par opposition à la structure rythmique ternaire, plus sophistiqnée) vont constituer le phénomène commercialement le plus décisif. Leur efficacité et leur diffusion seront amplifiées et diversifiées par l'apparition de toute une lutherie électronique, qui non seulement provoque des transformations du son, mais modifie les conditions de production et de consommation de la musique. Il convient ici de remarquer que, parmi les meilleurs représentants de ce que l'on a pu appeler le

« jazz-rock », plusieurs ont, à un moment de leur carrière, fait partie de l'orchestre de Miles Davis : le pianiste Joe Zawinul et le saxophoniste Wayne Shorter, coleaders du groupe Weather Report, les pianistes Chick Corea et Herbie Hancock...

Mais, et ce n'est sans doute pas le moindre paradoxe de l'histoire récente du jazz, musique d'origine afro-américaine, l'un des effets les plns remarquables du free jazz est repérable hors des États-Unis. Longtemps les jazzmen européens, ou non américains, n'avaient semblé pouvoir que décalquer ou adapter des musiques conçues à New York ou Los Angeles. Or, dès la fin des années 1960 commencent de se faire entendre dans le monde entier (en Europe, et jusqu'en U.R.S.S., mais aussi au Japon...) des musiques, le plus souvent improvisées et très différentes les unes des autres, qu'on ne peut guère mieux situer, identifier, qu'en utilisant le mot « jazz ». C'est qu'au-delà, ou à côté d'une influence purement « musicale », ce qui reste et se développe, ce sont les ruptures que le travail et la réflexion des musiciens free n'ont cessé de fomenter, les brèches qu'ils ont ouvertes dans la production et la diffusion. D'où certaine volonté d'échapper aux entreprises taxinomistes traditionnelles et la mise en question d'une jazzité réductrice qui interdirait de voir ce que peuvent avoir en commun le guitariste anglais Derek Bailey, le multi-instrumentiste américain Anthony Braxton, le pianiste sud-africain Dollar Brand (Abdullah Ibrahim), le clarinettiste-saxophoniste basque Michel Portal et le percussionniste néerlandais Han Bennink. De fait, à l'écoute de leurs musiques, la diversité est plus remarquable que l'unité, car, à l'inverse de leurs aînés, ils n'essaient pas de reproduire des styles musicaux apparus aux États-Unis. Et ce que leurs productions ont en commun, ce sont d'abord une problématique nouvelle et leur opposition aux conceptions anciennes et « bourgeoises » : pour eux, l'éventail des possibles est

désormais si largement ouvert que toute tentative de définition globale serait promise à une rapide caducité.

Philippe CARLES

E.U.

6. Le jazz contemporain

Dans les années 1980, le jazz connaît un net recul de popularité. Pour certains, il s'essouffle, pour d'autres, il est mort. Trois voies principales s'offrent alors aux jazzmen : le retour aux sources, le métissage et le postmodernisme alimenté par les musiques technologiques.

La création des musiciens de jazz a toujours été tributaire des conditions socio-économiques et, par conséquent, soumise aux lois du marché. Pourtant, un phénomène curieux se produit à partir des années 1980 : en dépit de la nouvelle croissance des sociétés postindustrielles, la condition des jazzmen ne cesse de s'aggraver. Les occasions de se produire en public deviennent de plus en plus rares pour la grande majorité des musiciens, ce qui a pour conséquence de restreindre de manière significative la fécondité voire l'exubérance du jazz. À tel point qu'on a souvent évoqué, depuis 1980, un phénomène de ralentissement de l'histoire du jazz.

• Nouvelles pratiques

À partir de 1983, avec la commercialisation du disque compact, les productions phonographiques des nouvelles générations vont être peu à peu étouffées par la prolifération anarchique des rééditions et des compilations destinées à satisfaire les nostalgies du public. Le

monde a changé, mais la pratique des jazzmen, elle aussi, s'est modifiée. Ceux-ci ont vite adopté, pour la plupart, les nouvelles technologies : l'informatique musicale, la numérisation permettant le traitement du son et le montage snr ordinateur, la création virtuelle. Sans oublier, à partir de 1995, la libre distribution de la musique, réduite à des fichiers informatiques (MP3), et la promotion sur Internet. Bref, l'utilisation des home studios s'est généralisée. Les musiciens, presque tous déjà transformés en enseignants du fait de la rareté de leurs apparitions en public, et enfermés dans les écoles de musique, se retrouvent également cloîtrés dans leurs propres studios domestiques.

Les nouvelles tendances de la musique de jazz résultent directement de cette situation d'enfermement. Tout jazzman, condamné à passer son temps à la recherche d'un « créneau porteur », a dû choisir entre trois directions : le retour aux sources, le métissage et l'esthétique postmoderne.

• Retour aux sources

Pour s'intégrer à la société, rien n'est meilleur. Wynton Marsalis en témoigne, qui s'acharne à démontrer que rien n'a de meilleur avenir que le plus lointain passé. À cet égard, on peut écouter *Red Hot Pepper* (1999). Mais tous les styles – revival, new mainstream, neo-bop, new free revival – peuvent être rangés dans cette catégorie.

• Métissage

Depuis sa naissance, le jazz a toujours emprunté pour évoluer. Pour ne prendre qu'un senl exemple, Django Reinhardt avait déjà réalisé une sorte de fusion du jazz avec la musique manouche. Mais, à partir des années 1980, la solution du métissage apparaît comme

une réponse quasi obligée à la demande d'originalité à tout prix des décideurs et des organisateurs de festivals. Les musiciens vont donc s'affairer à métisser, à tenter de faire du neuf avec de l'ancien ou de bricoler une musique « originale » à partir de courants préexistants, le jazz seul ne paraissant pas suffisant pour constituer un « produit vendeur ». Ainsi, si l'on garde le mot « jazz », il est toujours associé à une musique « autre ». Les catégories jazz et musiques ethniques ou jazz et world music sont particulièrement appréciées (jazz et musiques orientales, jazz et musiques indiennes...). Mais, également et, pêle-mêle, le flamenco, les polyphonies corses, le musette, le gamelan balinais, le hip-hop, la techno (techno jazz), la jungle, le hip-hop, le trip-hop, l'acid jazz, le drum and bass, la musique klezmer, la house music (musique sans musicien)... Les tendances pourraient être multipliées à l'infini. Sans compter ce que les Américains nomment pudiquement le « beyond », l'au-delà du jazz. Même si cet au-delà s'avère bien souvent mortel. On écoutera, pour la combinaison jazz et rap, *The Way of the Cipher* (1995), par Steve Coleman and the Metrics, et, pour une relecture de la tradition hébraïque, *Beit* (1994), par John Zorn et son groupe Masada, ambassadeur de la « downtown new music scene ».

• Postmodernisme

Le jazz postmoderne présente au moins l'avantage de refuser le banal et néanmoins obscur multiculturalisme mercantile. Les jazzmen postmodernes représentent aujourd'hui une sorte d'avant-garde beaucoup plus subtile et souvent inaperçue. Loin de considérer le passé comme un ennemi ou le plaisir sonore comme un péché, ils utilisent, en tant que matériaux, et cela de façon ironique, tolérante, voire perverse, tous les clichés, à l'exception de ceux du modernisme ordinaire. Ils se retrouvent ainsi à la pointe de l'avant-garde tout en travaillant, curieusement, à la démolition de

celle-ci. À écouter : *JC on the Set* (1993) et *Chasin' the Gypsy* (2000) par James Carter, *The Enemies of Energy*, par le guitariste Kurt Rosenwinkel, *Spanish Sketch* (1993), par Chick Corea, *Wish* (1993), par Pat Metheny avec Joshua Redman.

Jean-Louis CHAUTEMPS

7. Le jazz en France

Après la création du quintette du Hot Club de France en 1934, le jazz suscite nombre de vocations parmi les musiciens français. La France va également devenir une terre d'accueil pour de nombreux jazzmen afro-américains : Sidney Bechet, Bud Powell, Kenny Clarke, Archie Shepp...

En France, le jazz a toujours été considéré comme une forme musicale spécifique digne du plus grand intérêt, un art à part entière. Et les compositeurs « sérieux » du début du xx^{e} siècle n'ont pas hésité à approcher cette musique populaire avec une curiosité teintée d'admiration : dès 1917, Erik Satie intègre un ragtime dans son ballet *Parade* ; Igor Stravinski évoque fréquemment le jazz dans sa correspondance et écrit *Ragtime*, pour onze instruments (1918) ; Maurice Ravel n'est pas en reste avec le deuxième mouvement de sa *Sonate pour violon et piano* (1927), qui évoque le blues.

• Une longue tradition

Après la Seconde Guerre mondiale, une lignée d'écrivains et d'hommes de médias (Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Boris Vian, André Francis, Jean-Christophe Averty, Jacques Réda...) va s'appliquer à faire comprendre au grand public les subtilités d'une musique qui devient pourtant de moins en moins accessible avec le

temps. Parallèlement, les analyses éclairées du compositeur et musicologue André Hodeir (*Hommes et problèmes du Jazz*, 1954) contribuent à « légitimer » les musiques afro-américaines.

Par ailleurs, le spectacle vivant a toujours bénéficié d'un réseau important de clubs et de grands festivals (Antibes - Juan-les-Pins, Marciac, Vienne...) qui accueillent à bras ouverts les musiciens d'outre-Atlantique. Et c'est tout naturellement que des artistes américains comme Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Kenny Clarke ou Dee Dee Bridgewater vont s'installer en France, contribuant ainsi à parfaire la formation des nombreux musiciens du cru qui les accompagnent. À partir de 1969, une seconde vague suivra le même chemin à la faveur du développement du free jazz.

Martial Solal a ainsi joué avec Lee Konitz. René Urtreger et Pierre Michelot se retrouvent en décembre 1957 aux côtés de Barney Wilen, de Kenny Clarke et de Miles Davis pour improviser la musique du film de Louis Malle *Ascenseur pour l'échafaud*. Dans les années 1960, Henri Texier côtoie dans les clubs parisiens des musiciens d'une stature exceptionnelle : Chet Baker, Bud Powell, Don Cherry, Steve Lacy... Daniel Humair, batteur suisse installé à Paris, a joué avec Phil Woods, Jim Hall ou Eric Dolphy.

Le pianiste Claude Bolling, influencé par Earl Hines et, surtout, par Duke Ellington, fait vivre des big bands et obtient un certain succès dans la musique de film.

• Un jazz français

L'apparition d'une musique improvisée affiliée au jazz, mais possédant des spécificités européennes, correspond à l'éclosion, avant la Seconde Guerre mondiale, d'un génie manouche qui va

bouleverser l'approche de son instrument : Django Reinhardt, sans doute le guitariste le plus important de l'histoire du jazz avec Charlie Christian, a en effet su assimiler les éléments afro-américains en y ajoutant des ingrédients propres à sa culture d'origine. Avec le violoniste Stéphane Grappelli, il monte en 1934 le quintette du Hot Club de France, une formation composée de trois guitares, d'une contrebasse et d'un violon. Cette voie se prolongera avec des guitaristes comme Christian Escoudé – qui a joué avec John McLaughlin –, Boulou Ferré ou Biréli Lagrène.

En matière de jeu guitaristique, cet héritage est lourd à porter. Certains restent cantounés dans la tradition du jazz classique (Sacha Distel) ; d'autres, après les années jazz-rock, suivent les chemins de l'expérimentation, comme Claude Barthélémy, qui dirigera l'Orchestre national de jazz, une formation institutionnelle à géométrie variable.

Au début des années 1960, Les Double Six, groupe vocal emmené par Mimi Perrin, comprend notamment Christiane Legrand (sœur de Michel Legrand) et le jeune Eddy Louiss, qui deviendra un organiste inspiré sachant mettre à profit ses origines créoles. Les Double Six enregistrent des disques sous la houlette de l'arrangeur Quincy Jones (qui travaillait pour la firme Barclay) et se produisent aux États-Unis avec un certain succès. Ce répertoire de standards de jazz francisés constitue une des adaptations les plus réussies du jazz américain.

Compte tenu du nombre important d'instrumentistes formés dans les écoles de musique classique, il est naturel que beaucoup de violonistes aient suivi le sillage de Stéphane Grappelli. Citons Didier Lockwood, Debora Seffer (fille du saxophoniste Yoch'ko Seffer) et, surtout, Jean-Luc Ponty qui, après avoir accompagné

Frank Zappa et intégré le Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin, a fait le tour du monde avec des compositions dans le style fusion.

Michel Petrucciani, pianiste influencé par Bill Evans et Chick Corea mais aussi par la musique savante européenne, a mené durant sa courte existence une carrière internationale riche en rencontres musicales.

En France, pays de l'accordéon où tout se termine en chansons, les anches sont exubérantes et innovantes. Jean-Louis Chautemps forme un quatuor de saxophones avec lequel il joue une musique très européenne. François Jeanneau, qui est de l'aventure, s'intéresse en solo au free jazz. Le clarinettiste et saxophoniste Michel Portal passe des musiques classiques et contemporaines à la musique improvisée d'avant-garde, dans laquelle il pratique également le bandonéon. Richard Galliano fait sortir l'accordéon du carcan du musette tout en s'inspirant d'Astor Piazzolla. Bernard Lubat produit une musique très festive et teintée de tradition régionale. Il forme François Cornelou, qui joue les extrêmes au saxophone soprano et baryton.

Eugène LLEDO

Bibliographie

N. Balen, *L'Odyssée du jazz*, Liana Levi, Paris, 1993, nouv. éd. 1997
P. Baudoin, *Jazz, mode d'emploi*, 2 vol., Outre-Mesure, Paris, 1994 ; *Une chronologie du jazz et de quelques musiques contemporaines improvisées jusqu'en l'an 2000*, Outre-Mesure, Paris, 2005
P. F. Berliner, *Thinking in Jazz : the Infinite Art of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994
P. Carles, A. Clergeat & J.-L. Comolli dir., *Dictionnaire du jazz*,

Laffont, Paris, 2002
P. CARLES & J.-L. COMOLLI, *Free Jazz Black Power*, Galilée, Paris, 1979, nouv. éd. Gallimard, Paris, 2000
L. FEATHER, *The Encyclopedia of Jazz*, Quartet Books, Londres, New York, 1978 ; *The Encyclopedia of Jazz in the Sixties*, Da Capo Press, New York, 1986
L. FEATHER & I. GITLER, *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies*, Quartet Books, Londres, 1976 ; *The Biographical Encyclopedia of Jazz*, Oxford University Press, New York, 1999
A. FRANCIS, *Jazz*, Seuil, Paris, 1991
T. GIOIA, *The Imperfect Art : Reflections on Jazz and Modern Culture*, Oxford University Press, New York, 1988 ; *The History of Jazz*, *ibid.*, 1997
R. GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Sagittaire, Paris, 1932
A. HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Flammarion, Paris, 1954, nouv. éd. Parenthèses, Roquevaire, 1981 ; *Les Mondes du jazz*, U.G.E., Paris, 1970, nouv. éd. A. Dimanche, Paris, 1993
M.-C. JALARD, *Le jazz est-il encore possible ?*, Parenthèses, 1986
L. JONES, *Blues People : Negro Music in White America*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1963, rééd. William Morrow, New York, 1999 (trad. de l'anglais par Jacqueline Bernard *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Gallimard, Paris, 1968, rééd. collection Folio, Gallimard, 1997) ; *Black Music*, William Morrow, New York, 1967 (traduit par Jacqueline Morini et Yves Hucher *Musique noire*, Buchet-Chastel, 1969)
B. KERNFELD dir., *The New Grove Dictionary of Jazz*, Grove, New York, 2002
L. MALSON, *Le Jazz*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 7e éd. 2007 ; *Des Musiques de jazz*, Parenthèses, Roquevaire, 1983 ; *Les Maîtres du jazz*, P.U.F., Paris, 1993 ; *Histoire du jazz moderne*, La Table Ronde, 1961 ; *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil, Paris, 2005
J. RÉDA, *L'Improviste : une lecture du jazz*, Gallimard, 1990 ; *Autobiographie du jazz*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2002
H. PANASSIÉ, *Le Jazz hot*, Corrêa, Paris, 1934 ; *Histoire du vrai jazz*, Laffont, Paris, 1959 ; *Monsieur Jazz : entretiens avec Pierre Casalta*, Stock, Paris, 1975
B. W. PERETTI, *The Creation of Jazz : Music, Race, and Culture in Urban America*, University of Illinois Press, Urbana (Ill.), 1992
L. PORTER, *Jazz : a Century of Change*, Schirmer Books, New York, 1997
L. PORTER, M. ULLMAN & E. HAZELL, *Jazz : from Its Origins to the*

Present, Prentice Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1993
H. RENAUD dir., *Jazz classique, Jazz moderne*, Casterman, Paris, 1971
F. TÉNOT, *Frankly speaking : chroniques de jazz, de 1944 à 2004*, éditions du Layeur, Paris, 2004
F. TÉNOT & P. CARLES, *Dictionnaire du jazz*, Larousse, Paris, 1967 ; *Le Jazz, ibid.*, Paris, 1977
A. TERCINET, *West Coast Jazz*, Parenthèses, 1989
J. WAGNER, *Le Guide du jazz*, Syros, Paris, 1998.

JAZZ MODAL

À partir de la fin des années 1950, des jazzmen adoptent une démarche dans laquelle la modalité prévaut sur la tonalité. Tous les courants du jazz vont peu à peu être concernés par cette approche.

Le jazz modal ne peut pas vraiment être considéré comme un courant à part entière ; il s'agit plutôt d'une approche dans l'improvisation promue dans les années 1950 par le compositeur, batteur, pianiste et pédagogue George Russell, avec ses théories sur le mode lydien, exposées dans son livre *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation* (1959), qui reprenait sa thèse de 1953.

Dès 1958, Miles Davis s'intéresse aux climats créés par l'improvisation modale, notamment dans son album *Milestones* : dans le titre éponyme, le pianiste Red Garland joue des séquences d'accords répétés pendant que les solistes improvisent en mode dorien (mode de *ré*) et en mode éolien (mode mineur naturel). En 1959, Miles Davis poursuit ce travail avec Bill Evans dans l'album *Kind of Blue*, où la pièce *So What* est fondée sur le même type de construction (mode dorien transposé) qui inspirera également John Coltrane (*Impressions*, 1961).

On peut interpréter l'arrivée de la modalité (les formes plagales) comme une volonté de trouver de nouvelles couleurs sonores plus méditatives hors des chemins obligés du système tonal (résolution du triton*, cadences obligées). Le langage modal comprend souvent des incursions dans le blues, l'utilisation de modes pentatoniques,

des séquences harmoniques répétitives, des pédales et autres basses obstinées, ou l'emploi d'échelles plus rares (à l'instar du mode « Bartók », avec sa quarte augmentée et sa septième mineure). Utiliser les modes ne veut pas dire renoncer aux autres formes d'improvisation : certains solos, comme ceux de *So What* dans l'album *Miles Davis at Carnegie Hall* (19 mai 1961), contiennent également beaucoup de chromatismes.

Le free jazz va également puiser dans cette source (*Ascension* de John Coltrane, 1965 ; Ornette Coleman...). À partir des années 1970, le jeu modal fait partie intégrante du langage du jazz. Il est aussi abondamment utilisé dans le jazz rock (*Maiden Voyage*, de Herbie Hancock, 1965) et le jazz funk (Marcus Miller).

Eugène LLEDO

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

Apparu à la fin des années 1960, le jazz-rock naît du croisement entre l'énergie du rock, le climat du funk et l'approche harmonique du jazz. Miles Davis en est le précurseur.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, le rêve hippie se désagrège : concert désastreux des Rolling Stones à Altamont, près de San Francisco (1969), séparation des Beatles (1970), disparition de grandes figures comme Jimi Hendrix (1970) ou Jim Morrison, chanteur et parolier des Doors (1971)...

Les groupes Lifetime du batteur prodige Tony Williams, Blood, Sweat and Tears, dans lequel sont passés les frères Michael et Randy Brecker, ou Soft Machine introduisent dans la musique improvisée des éléments empruntés au langage de la pop music, parmi lesquels l'utilisation d'instruments amplifiés.

Mais le véritable point de départ du jazz-rock, ou jazz fusion, est l'album de Miles Davis *Bitches Brew* (1969). Le contexte est propice à une ouverture du jazz sur des voix plus éclectiques et électriques. Le jazz-rock accorde une importance grandissante à la rythmique binaire au détriment du swing, avec, par exemple, le batteur Steve Gadd ou Herbie Hancock (*Headhunter*s, 1973), ce qui lui permet de conquérir un nouveau public avec, à la clé, des ventes d'albums jamais atteintes par le jazz.

L'esthétique de cette nouvelle voix met en valeur les solos, avec un goût prononcé pour la vélocité (John McLaughlin) mais aussi pour des changements de climat, avec le passage d'arrangements très « écrits » à des phases d'improvisations collectives (Chick Corea). L'apport de nouveaux timbres est systématique : piano électromécanique de la marque Fender Rhodes, synthétiseurs, qui ne sont au départ que monophoniques, clavinet, instruments « ethniques » (Weather Report), pléthore de pédales d'effets, comme la pédale wa wa* sur la trompette de Miles Davis. L'enregistrement multipiste permet plus de précision et la production se rapproche de celle des disques de rock par l'utilisation fréquente du rerecording* (*Return to Forever*, de Chick Corea, ou *Steps Ahead*). La basse électrique s'émancipe grâce à l'apport de virtuoses comme Stanley Clarke (technique du slap*) ou Jaco Pastorius (basse sans frette), qui enrichit le jeu de l'instrument : approche contrapuntique, notes mortes et glissandos expressifs, « répétition-mutation » sur les patterns* d'accompagnement... Les conceptions harmoniques s'élargissent avec de nombreuses extensions d'accords, ou se resserrent en référence à la modalité du funk.

Cette période a laissé des traces durables dans la mosaïque postmoderne du jazz actuel.

Eugène LLEDO

JEUNE FRANCE GROUPE

Les années qui ont suivi la Première Guerre mondiale ont vu la plupart des compositeurs réagir contre les courants esthétiques qui avaient marqué la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^, essentiellement contre le wagnérisme et l'impressionnisme. Chacun à leur façon, Stravinski, Satie, le groupe des Six, Prokofiev ou Hindemith donnent alors naissance à une musique dépouillée de toute émotion qui allait engendrer, à son tour, une réaction inverse. Celle-ci voit le jour en 1935, lorsque Yves Baudrier assiste à la création des *Offrandes oubliées* de Messiaen. Un an plus tard, le 3 juin 1936, le premier concert de la Jeune France réunissait, sous la direction de Roger Désormière, des œuvres de ses quatre membres, Olivier Messiaen (1908-1992), Daniel-Lesur (1908-2002), Yves Baudrier (1906-1988) et André Jolivet (1905-1974). Patronné par Paul Valéry, François Mauriac et Georges Duhamel, le nouveau groupe n'avait pas de véritable maître, comme Jean Cocteau pour les Six ou Satie pour l'école d'Arcueil. D'emblée, l'accueil est favorable. Le manifeste, dont Baudrier est l'auteur, situait les objectifs du groupe : « Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures et impersonnelles, la musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses. Groupement amical de quatre jeunes compositeurs français, [...] la Jeune France reprend le titre qu'illustra autrefois Berlioz et se propose la diffusion d'œuvres jeunes, aussi éloignées d'un poncif académique que d'un poncif révolutionnaire. Les tendances de ce groupement seront diverses ; elles s'uniront pour susciter et propager une musique vivante dans un même élan de sincérité, de générosité, de conscience artistique. »

Mais, pour chacun des quatre jeunes musiciens, l'union ne devait pas constituer une entrave à l'indépendance des carrières individuelles. Ils avaient en commun un esprit d'une sincérité absolue et étaient motivés par la nécessité impérative d'un retour à l'humain et aux émotions dans la musique. Cette démarche s'inscrit dans un courant spiritualiste et humaniste et tend à redonner une sincérité et une certaine violence spirituelle à la création musicale. L'ennemi, c'est naturellement le néo-classicisme, l'absence de structures, Ia raillerie musicale. Debussy bénéficie d'une remise à l'honneur, ainsi que Wagner, par voie de conséquence, puisque les néo-classiques l'avaient condamné.

Le mouvement se veut à la fois romantique (référence à Berlioz oblige) et français. Il est indissociable du contexte historique de l'époque qui voyait les nazis dominer l'Allemagne et préparer la guerre. Les moyens d'action de Ia Jeune France tourneront essentieIlement autour de concerts et d'écrits destinés à favoriser Ia diffusion de la musique répondant aux nouveaux canons. Outre les œuvres des quatre jeunes musiciens, on relève parmi les compositeurs joués à ces concerts les noms de Marcel Delannoy (1898-1962), Georges Migot (1891-1976), Claude Arrieu (1903-1990), Jean Françaix (1912-1997), Jean-Jacques Grünenwald (1911-1982) et Germaine Tailleferre (1892-1984), qui partageaient l'affiche de la soirée inaugurale. Les plus prestigieux interprètes de l'époque serviront ces objectifs, notamment Roger Désormière et Ricardo Viñes.

L'approche des quatre fondateurs de la Jeune France s'avérera différente dans la création musicale : Baudrier et DanieI-Lesur se mettront en quête d'une musique humaine permettant de conserver un contact avec le public, Jolivet et Messiaen, dans un premier temps, chercheront un nouveau langage conciliable avec un certain

humanisme, avant de revenir, après la guerre, à une communication plus directe. Le groupe s'impose vite : il participe à l'Exposition universelle de 1937, il donne des concerts hors de France. Mais la Seconde Guerre mondiale interrompt ses activités, qui ne renaîtront pas sous cette forme collective.

« Si Jeune France est mort en fait, Ie groupe vit toujours en nous [...]. En 1936, nous avons eu le sentiment de réagir contre une esthétique desséchante. La suite nous a justifiés » (André Jolivet).

Alain PÂRIS

JOTA

Chanson et danse populaires espagnoles, de rythme ternaire (3/4, 3/8), de tempo vif et trépidant (moins rapide cependant quand elle est seulement chantée). Elle est fort répandue en Espagne, au Portugal, aux Baléares et aux Canaries (*isa*). La légende attribue la jota à un Arabe du XIIe siècle, Aben Jot ; en fait, elle n'est pas antérieure au XVIIIe siècle et n'aurait donc aucune origine arabe directe. On connaît de nombreuses variétés de jotas, la *murciana*, la *valenciana*, la *mahonesa*, mais la *jota aragonesa* semble la plus pure. Un ou plusieurs couples, les danseurs se faisant face, les bras levés, dansent sur place tout en variant les positions, en s'accompagnant de *rondallas* (guitares, *bandurrias*, cymbales, tambour de basque) et de castagnettes. L'*estribillo* — espèce de refrain — fait suite à une introduction instrumentale ainsi qu'aux couplets. La *jota aragonesa* a inspiré Liszt, Glinka, Pablo de Sarasate (1844-1908) ; Léonide Massine s'en inspira dans la chorégraphie du *Tricorne*. Raoul Laparra (*La Jota*), Saint-Saëns (*La Jota andalouse*), Ravel (la jota de la *Feria*) écrivirent sur son rythme.

Pierre-Paul LACAS

JUNGLE ou DRUM AND BASS

Inspirée du dub*, dont elle emprunte la mise en valeur de la rythmique basse-batterie, et du reggae* digital (parfois appelé raggamuffin), la jungle, ou drum and bass (ou drum'n'bass), apparaît en Grande-Bretagne dans les années 1990. Elle ne doit pas être confondue avec la jungle music prônée par Duke Ellington dans les années 1920.

Cette musique électronique se caractérise par des motifs de batterie samplés* ou programmés, au tempo très soutenu. L'impression de rapidité est provoquée par l'effet de dédoublement et par la complexité des différentes strates rythmiques qui agissent par décomposition du temps. Les 162 BPM* (beats per minute) annoncés cachent en fait un tempo de 61 BPM où l'after beat* (ou off beat*) est masqué à la manière du break beat* du rap. La formule couplet-refrain est souvent malmenée, le chant, proche du toast*, se contentant d'opérer par interventions ponctuelles. Les infrabasses* font partie de l'architecture sonore de la jungle, tout comme des effets sonores (écho) qui rappellent le dub* que pratiquent certains Anglo-Jamaïcains de Londres.

D'abord confidentiel, le courant jungle va trouver ses locomotives en la personne du duo 4 Hero et, surtout, du DJ Goldie, qui avait tenté de développer ce son comme un pied de nez à l'industrie du disque et à son marketing outrancier. D'autres vont suivre, comme Adam F ou Roni Size, qui introduit des éléments jazz. Les rythmiques saccadées vont vite être récupérées par des

sphères musicales voisines, comme le trip-hop. Il existe également une obédience, appelée deep jungle, qui cherche à jouer sur les climats et la recherche sonore. Un certain jazz (Erik Truffaz, Nils Petter Molvaer chez ECM) est séduit par ces nouvelles approches rythmiques.

Eugène LLEDO

KAMANJEH

Le *kamanjeh* (ou *kemantché, kamantcheh,* kamanche) est un instrument à cordes de la famille des vièles qui joue un rôle important dans Ies musiques savantes arabes et persanes. Il s'agit d'une vièle dotée d'une pique : sa petite caisse de résonance, presque sphérique, comporte d'un côté un manche et de l'autre une pique qui constitue un « pied » ; l'interprète, qui joue assis, pose ce pied sur son genou. Le kamanjeh mesure entre 60 et 70 centimètres de l'extrémité du manche à celle de la pique. La face antérieure de la caisse de résonance possède une membrane et deux, trois ou quatre cordes accordées à la quarte ou à la quinte. Le kamanjeh est joué par des solistes et également dans des ensembles.

Le kamanjeh, qui serait originaire du nord de la Perse, est mentionné par le philosophe et théoricien de la musique du x^{e} siècle al-Fār-abī. Bien qu'iI soit encore couramment utilisé au Moyen-Orient et en Asie centrale, il est tombé en désuétude en Afrique du Nord au profit de l'alto et du violon européens, qui sont appelés *kamanjas*.

Le kamanjeh connaît une large diffusion. En Asie centrale, en Inde du Nord et dans le Sud-Est asiatique, on rencontre communément des vièles à pique ressemblant beaucoup au kamanjeh et qui portent le nom générique de *rebab* (ou *rabāb*).

E.U.

KING RECORDS

Propriétaire d'un magasin de disques, Syd Nathan fonde King Records à Cincinnati (Ohio) en 1943 et implante ses bureaux au bord de la rivière Ohio. Le studio de Syd Nathan se spécialise dans les artistes de country qui viennent en ville pour se produire dans le programme Midwestern Hayride sur les ondes de la station WLW ainsi que dans les chanteurs et groupes noirs itinérants qui font escale dans la ville. Réputé irascible et pingre, mais déterminé, Nathan crée une entreprise qui fonctionne en autarcie : King Records possède non seulement un studio d'enregistrement et une maison d'édition mais aussi un atelier de pressage de vinyles, une imprimerie (pour les étiquettes et les pochettes) et un système de distribution.

Incapable d'écrire lui-même la moindre chanson, Nathan achète régulièrement, pour une somme modique, des droits à divers compositeurs dont il revendique la paternité des titres sous le nom de Lois Mann. Afin de superviser les enregistrements, il recrute Henry Glover et Ralph Bass, qui font signer des contrats à une liste d'artistes incomparables, parmi lesquelles figurent les stars de la country Cowboy Copas et The Delmore Brothers, des anciens de big bands comme Earl Bostic (saxophone alto) ou Bill Doggett (orgue), les *blues shouters* Wynonie Harris et Roy Brown, les chanteurs de ballades blues Little Esther et Little Willie John ainsi que les groupes vocaux Billy Ward and The Dominoes (dans lequel apparaîtront Clyde McPhatter puis Jackie Wilson) et Hank Ballard and The Midnighters. L'artiste phare de la firme sera cependant l'indépendant James Brown. Ce dernier connaîtra le succès malgré

le scepticisme initial affiché par Syd Nathan lorsque Ralph Bass lui annonce sa décision d'enregistrer puis de publier le premier single de Brown, *Please, Please, Please* (1956), lançant ainsi sa remarquable carrière.

Charlie GILLETT

E.U.

KINNÔR

Le *kinnôr* est la lyre hébraïque ancienne, l'instrument de musique du roi David. Selon l'historien juif romain Flavius Josèphe (37-100 ?), le kinnôr ressemblait à la *kithara* grecque : il possédait deux bras d'une seule pièce et une caisse de résonance ; le mot kinnôr a d'ailleurs été traduit par kithara dans l'Ancien Testament grec comme dans la Bible latine. Les auteurs du Moyen Âge l'ont souvent appelé à tort « harpe » (on rencontre fréquemment l'appellation « harpe de David »), alors qu'il est désormais quasi certain qu'il s'agissait d'une lyre.

Le kinnôr possédait de trois à douze cordes en boyau ; à la fin de l'Antiquité, ce nombre était généralement de dix. L'instrument était joué avec un plectre pour accompagner le chant ou la danse, mais les cordes étaient probablement pincées avec les doigts lorsque l'instrumentiste jouait en soliste. Le mot kinnôr a parfois été employé comme terme générique pour désigner les instruments à cordes.

E.U.

KITHARA

La *kithara* est l'un des deux principaux types de lyres grecques antiques. Elle avait une table d'harmonie en bois et une caisse de résonance dont partaient deux bras creux reliés par une barre transversale. Trois, à l'origine, puis jusqu'à douze cordes étaient tendues entre cette barre et l'extrémité inférieure de l'instrument ; elles passaient sur un chevalet situé sur la table d'harmonie. Les cordes étaient généralement jouées avec un plectre ; les doigts de la main gauche servaient à étouffer les vibrations des cordes indésirables et, apparemment, appuyaient parfois sur les cordes pour produire des notes ou des harmoniques. Dans les solos, les doigts des deux mains étaient parfois utilisés pour pincer les cordes. La kithara était tenue droite ou inclinée vers l'instrumentiste, son poids étant souvent soutenu par une sangle qui passait sur l'épaule ou renforçait le poignet.

Dans la Grèce antique, les rhapsodes s'accompagnaient à la kithara, et le *phorminx*, instrument qui est notamment cité dans *L'Iliade* et *L'Odyssée*, était probablement un type de kithara. Par la suite, la kithara sera la lyre des citharèdes, ou instrumentistes-chanteurs professionnels. Latinisée sous le nom de *cithara*, elle deviendra le principal instrument à cordes des Romains.

Dans les écrits latins des premiers temps de l'Europe chrétienne, le mot « cithara » désignait souvent la harpe, ainsi que des formes survivantes de lyre. Beaucoup de noms d'instruments sont dérivés du mot « kithara » : guitare, cistre, cithare, zither...

E.U.

KLEZMER MUSIQUE

Introduction

Le klezmer désigne la musique instrumentale juive d'Europe de l'Est ainsi que ses variantes plus contemporaines. À l'image d'autres traditions juives, le klezmer est une musique de l'exil fortement marquée par son environnement géographique et culturel. Jusqu'au début des années 1990, le genre est assez méconnu du grand public français. En 1989, le succès du film d'Emir Kusturica, *Le Temps des Gitans*, et les chansons à succès des Gypsy Kings propulsent les musiques tsiganes sur le devant de la scène, permettant la découverte de la musique klezmer, aux sonorités proches.

Le terme « klezmer » dérive de l'hébreu *kli zemer* qui signifie littéralement « instruments du chant ». Il désigne, à l'origine, une musique instrumentale jouée dans les communautés juives d'Europe de l'Est lors des mariages, des cérémonies officielles et de certaines fêtes religieuses où la pratique instrumentale est tolérée par les autorités rabbiniques. En effet, après la disparition du second Temple en 70 après J.-C., les instruments ont été écartés de la synagogue, à l'exception du *shofar*, corne de bélier, que l'on fait résonner en souvenir du sacrifice d'Isaac, lors des fêtes du Nouvel An (Rosh Hashanah) et du Grand Pardon (Yom Kippour).

C'est dans un manuscrit du XVI^e^ siècle conservé au Trinity College de Cambridge, que le terme « klezmer » désigne pour la première fois le musicien et non plus l'instrument. Le terme est

alors péjoratif : en argot, il désigne un voleur, un criminel. C'est ainsi que la société perçoit ces musiciens miséreux et sans éducation, jouant d'oreille une musique populaire pour gagner leur vie. Le terme *klezmerishe musik* est entériné bien plus tard, en 1937, dans l'essai du musicologue Moshe Beregovski *Yiddishe Instrumentalishe Folksmuzik.*

1. Histoire de la musique klezmer

• Les klezmorim, des musiciens itinérants

Les klezmorim (pluriel de klezmer) actuels descendent des musiciens juifs qni appartenaient à la classe des saltimbanques jusqu'à la fin du Moyen Âge. Ces ménestrels jouent un répertoire composé de chants, de morceaux instrumentaux, mais aussi de récitations, de poésies et de longues épopées. Au XIII^e^ siècle, ils exercent leur art au côté des troubadours provençaux, des trouvères du nord de la France ou des Minnesänger d'outre-Rhin. Lorsqu'ils se produisent devant une assemblée juive, ils ajoutent à leur répertoire quelques sujets tirés de la Bible ou de commentaires bibliques.

Au XIV^e^ siècle, un regain d'antijudaïsme embrase le monde chrétien. En France, dès 1306, Philippe IV le Bel expulse massivement les juifs du royaume de France et saisit leurs biens, puis Charles VI ordonne, en 1394, leur expulsion définitive. En Espagne, les juifs sont massacrés ou contraints à la conversion (1391) avant d'être expulsés en 1492 sous le règne d'Isabelle la Catholique. Au siècle suivant, au temps de la Réforme et de la Contre-Réforme, les juifs se voient enfermés dans des ghettos

(Venise 1516, Rome 1555...) ou des quartiers distincts (juiverie, carrière...), renforçant ainsi leur pauvreté et leur isolement. De nombreuses communautés disparaissent ou se tournent vers le mysticisme. À Safed, en Galilée, le rabbin et kabbaliste Isaac Louria (1534-1572) élabore une approche mystique originale qui privilégie la musique comme mode d'accès au divin. Cette doctrine, reprise par le mouvement hassidique au XVIIIe siècle, favorise l'introduction d'une pratique vocale ou instrumentale dans de nombreuses communautés. L'accueil musical du Shabbat est considéré par les kabbalistes comme un commandement important. C'est ainsi qu'à Prague, au XVIIe siècle, les chanteurs de la prière « Barukh she-Amar » jouent de la musique instrumentale à la synagogue tous les vendredis après-midi.

En dehors de ces confréries, il existe de nombreux musiciens juifs, professionnels ou amateurs, généralement pauvres et mal considérés dans la société. Peu éduqués et peu pratiquants, les klezmorim mènent une vie de voyages et de rencontres qui s'oppose à la stabilité du *shtetl* (village) et à l'autorité du rabbin. De plus, à partir du XVIe siècle, les gouveruements locaux restreignent leurs déplacements (nombre limité de musiciens, jours et instruments autorisés, redevances, etc.).

• Le klezmer, musique de fêtes

Les klezmorim sont toutefois régulièrement invités par les communautés à jouer lors de fêtes juives joyeuses, telles Pourim, Hanoukkah ou Simhat Torah, mais aussi pour l'installation d'un rabbin, l'inauguration d'une synagogue, l'acquisition d'un nouveau rouleau de la Torah, les circoncisions et surtout les mariages.

Le mariage est l'un des événements les plus importants de la vie juive. En Europe de l'Est, il pouvait durer huit jours, pendant lesquels les klezmorim jouaient régulièrement (cortège au bain rituel, danses des mendiants et des serveurs, procession vers le lieu de la cérémonie nuptiale, accompagnement du chant du maître de cérémonie [*badkhan*]...). La fin du rituel religieux marquait le début des danses : danses de bénédiction pour les enfants et pour les mariés (*mitsve tants*), mais aussi danses de colère et de réconciliation entre les belles-mères (*broyges tants*), danses avec frappements de mains (*patsh tants*), ou danse virtuose (*flash tants*) qui consistait à danser avec une bouteille sur la tête sans la faire tomber.

Mariage juif. *Les musiciens klezmer, appelés klezmorim, sont traditionnellement sollicités pour animer les cérémonies religieuses juives, comme les mariages. Ici, deux klezmorim jouant pour la jeune mariée et sa mère la danse mitsvah.*

Copyrighted material

Parfois se produisaient dans ces orchestres juifs des musiciens non juifs, notamment tsiganes au mode de vie et aux influences musicales proches. Mais le contraire pouvait être vrai lui aussi : les klezmorim jouaient pour un public non juif des airs de danses, des chants populaires, et même des ouvertures d'opéra et d'opérettes appris par ceux qui savaient lire la musique.

• De l'Europe aux États-Unis

À la fin du XIX^e^ siècle, la multiplication des pogroms et la misère poussent de nombreux juifs d'Europe de l'Est à partir vers l'Amérique, perçue comme le *Goldene medine* (le « Pays doré »). La population juive des États-Unis passe ainsi de 275 000 habitants en 1875 à 3 millions en 1914. Parmi ces émigrants se trouvent des musiciens, des compositeurs, des acteurs et des artistes, qui vont participer à la formation d'une nouvelle culture yiddish américaine. En quête de gains potentiels, l'industrie américaine du disque montre un intérêt certain pour ce répertoire et près de 50 000 disques de musique juive – dont 700 pour la seule musique klezmer – seront gravés de 1894 à 1942. À New York, ces artistes émigrés font les beaux jours de l'industrie du spectacle, certains n'hésitant pas à se parodier eux-mêmes en tant que juifs ou à se grimer en *minstrels*, c'est-à-dire à se noircir le visage pour jouer un Noir au cours de spectacles burlesques appelés *minstrel shows*. Le premier film parlant *Le Chanteur de jazz* (*The Jazz singer*, 1927) est particulièrement révélateur des échanges musicaux entre noirs et juifs qui ont nourri beaucoup de comédies musicales américaines des années d'avant-guerre.

D'autre part, la communauté juive emploie les musiciens klezmer à l'occasion des mariages et des fêtes traditionnelles, mais aussi dans ses cafés, restaurants, cabarets et radios. Le théâtre

yiddish et le cinéma sont également des lieux où ils peuvent montrer leur talent à l'instar d'Aaron Lebedeff et de Molly Picon ou encore du compositeur Joseph Rumshinsky. D'autres sont engagés dans des grands orchestres, comme l'Orchestre de Philadelphie, ou dans des fanfares, comme celle de John Philip Sousa.

Alors que les juifs d'Europe centrale et orientale sont exterminés par les nazis lors de la Seconde Guerre mondiale, le klezmer survit aux États-Unis comme musique de danse et de fête, grâce à des musiciens tels que le violoniste Abe Schwartz (1881-1963), les clarinettistes Harry Kandel (1885-1943), Naftule Brandwein (1889-1963) ou encore Dave Tarras (1897-1989) dont la virtuosité impressionnait les jazzmen de l'époque dont Charlie Parker.

Après la Seconde Guerre mondiale et la création de l'État d'Israël en 1948, l'assimilation culturelle et le sionisme vont reléguer la culture yiddish et sa musique aux oubliettes. À l'exception de quelques musiciens comme Dave Tarras et les Epstein Brothers qui continuent à jouer une musique klezmer traditionnelle, le genre décline. L'hébreu remplace le yiddish et la nouvelle culture israélienne devient une référence obligée pour l'ensemble de la diaspora juive.

• Le renouveau du klezmer aux États-Uuis

Au cours des années 1970, l'intérêt pour la culture yiddish refait surface. L'écrivain Isaac Bashevis Singer reçoit le prix Nobel de littérature en 1978. D'autre part, grâce à quelques musiciens passionnés, on voit réapparaître une musique qualifiée de klezmer. Parmi les musiciens qui contribuent à ce renouveau, on trouve le clarinettiste précurseur Giora Feidman, le saxophoniste Lev Liberman (The Klezmorim), Henry Sapoznik (Kapelye), Andy

Statman (Andy Statman Klezmer Orchestra), Zev Feldman, Michael Alpert, Alan Bern, Joel Rubin, Peter Sokolow ou encore Yale Strom.

Copyrighted material

Giora Feidman. *Le clarinettiste argentin Giora Feidman œuvre à la reconnaissance et à l'enrichissement de la musique klezmer en y mêlant de multiples influences : soul, jazz, tango ou encore musique classique.*

En 1970, ce mouvement de renaissance klezmer compte trois orchestres aux États-Unis ; en 1990, on en dénombre plus de cinquante, dont dix pour la seule agglomération de New York.

À partir des années 1980, on voit émerger une nouvelle génération de musiciens principalement new-yorkais – Don Byron, Alicia Svigals, Frank London (The Klezmatics), David Krakauer, John Zorn – qui réactualisent le klezmer à l'aide du blues, du funk, du rock, du rap et des musiques improvisées. Partie des États-Unis, cette « nouvelle vague » klezmer se répand en Europe et en Israël.

Copyrighted material

Frank London. *Le trompettiste américain Frank London (ici à droite) est, avec son groupe new-yorkais The Klezmatics, un des principaux acteurs de la nouvelle vague de la musique klezmer depuis les années 1980.*

• Le klezmer en France

Après la Seconde Guerre mondiale, la culture reste secondaire pour les communautés juives d'Europe. Et pourtant, les musiques juives ne se sont jamais vraiment éteintes. La France a été pendant longtemps une terre de passage pour les juifs de l'Est fuyant les pogroms. Certains musiciens s'y installent parfois, notamment à Paris où ils trouvent du travail dans les cafés, les théâtres et les cabarets. On ne les appelle pas « klezmer » mais, jusqu'à la fin des années 1970, ils accompagnent régulièrement des chanteurs ou des danseurs dans un répertoire qui mêle musiques israélienne, yiddish, russe et tsigane.

Le tournant des années 1980 marque un renouveau de la scène yiddish en France. La chanteuse Talila et le chanteur Ben Zimet enchaînent les concerts et s'entourent de musiciens de talent tels que le pianiste et accordéoniste Eddy Shaff, le pianiste Teddy Lasry ou encore le contrebassiste Pierre Mortarelli.

En 1983, le clarinettiste Nano Peylet et le pianiste Denis Cuniot fondent le premier groupe de musique klezmer français : le duo Peylet-Cuniot. En 1985, Nano Peylet rejoint le groupe Bratsch et y introduit avec le violoniste Bruno Girard quelques morceaux de musique klezmer et de chansons yiddish. En 1989, le duo Peylet-Cuniot enregistre *Musique des klezmorim et de leurs descendants*. Cet album sera suivi de trois autres : *Musique klezmer d'hier et de demain* (1992), *Nano Peylet and friends* (1993) et *L'Amour des niguns* (2000).

En 1991, la clarinettiste classique Claudine Movsessian, marquée par le jeu de Giora Feidman, fonde le groupe Black yiddish Trio avec le chanteur et accordéoniste Pierre Cleitman et le contrebassiste Stéphane Darot. Trois ans plus tard, le clarinettiste et chanteur Alain Karpati crée Le Grand Klezmer, un groupe de six musiciens, imprégné des traditions musicales klezmer mais néanmoins tourné vers les nouvelles tendances.

À l'occasion de la fête du Yiddish organisée à la Cartoucherie de Vincennes en 1995, sept musiciens donnent un concert mémorable sous le nom d'Orient Express Moving Shnorers. Quatre ans plus tard, ce groupe deviendra Klezmer Nova et enregistrera, sous la direction de Pierre Wekstein, plusieurs albums aux influences jazzy.

En 2000, un sommet international du yiddish se tient au Conseil de l'Europe à Strasbourg et donne lieu à de nombreuses manifestations musicales. À Paris, la Maison de la culture yiddish-bibliothèque Medem organise, depuis 2003, des ateliers de musique klezmer et des stages d'été qui rassemblent des dizaines de musiciens travaillant sous la houlette de professeurs prestigieux, tel Joel Rubin ou encore David Krakauer. Le Centre Medem-Arbeter Ring et le Cercle Bernard Lazare programment eux aussi régulièrement des concerts ou des conférences autour de la musique klezmer.

En outre, la création de la Fondation pour la mémoire de la Shoah permet de subventionner plusieurs projets liés au klezmer, et notamment le festival Jazz'n klezmer de Paris qui tient sa première édition en 2001. Le festival Klezmopolitan, créé par Frédérique Berni en 2005, permet, quant à lui, de découvrir les musiques juives actuelles, klezmer, judéo-espagnole, judéo-arabe, connectées au rock, à l'électro, au jazz, au hip-hop ou aux musiques latines.

Conscients de l'émergence d'une nouvelle scène juive, Claude Zwimer et Bruno Nahon fondent, à la fin de l'année 2003, le label Jumu (Nu Juwish Music) où « le passé au présent, branche le klezmer sur l'électro arrange des mariages entre les rappeurs en papillote et la clarinette yid, et métisse le judéo-arabe au hip-hop. » Jumu organise des concerts avec des musiciens américains (Matisyahu), canadiens (SoCalled), anglais (Sophie Solomon, Oi va voi), hollandais (Amsterdam Klezmer Band) et français (Anakronic Electro Orkestra). De son côté, le clarinettiste français Yom pousse les frontières du klezmer vers la pop et l'électro.

Ce passage du contexte traditionnel à la scène n'est pas sans effet sur la musique klezmer. En témoigne l'évolution du répertoire et des instruments actuellement en usage.

2. Caractéristiques de la musique klezmer

• Les instruments

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les ensembles klezmers étaient essentiellement composés d'un luth ou d'un petit ensemble d'instruments à cordes – en général, deux violons et une viole de gambe – auquel s'adjoignait parfois un cymbalum. Vers la seconde moitié du XIX^e^ siècle, en rapport sans doute avec les fanfares militaires et les musiques de conscription, les ensembles klezmer commencent à intégrer des instruments à vent, notamment la clarinette, puis des cuivres. Très prisé, l'accordéon à boutons reste rare à cause de son prix élevé. Quant aux percussions, elles sont souvent réduites à un simple tambour (*tshekal*) ou une grosse caisse (*puk* ou *baraban*) avec ou sans cymbale (*tats*).

Au tournant du xx^{e} siècle, les premiers enregistrements de musique klezmer concernent des petits ensembles : deux violons et un cymbalum avec parfois un accordéon. Rapidement, les compagnies de disques vont pourtant favoriser les vents et les cuivres en raison des techniques d'enregistrement de l'époque qui nécessitent un son puissant et directionnel. Aux États-Unis, sous l'influence du jazz, le saxophone et le banjo sont également utilisés. De nos jours, à cause des multiples fusions entre le klezmer et les musiques actuelles ou les musiques du monde, les ensembles klezmer intègrent des guitares, des pianos, mais aussi des instruments comme le didjeridoo ou le tabla.

• Le répertoire

La musique klezmer est composite. À la synagogue, elle a emprunté les ornements, les modes et certains motifs mélodiques ; au courant hassidique l'expression de la joie, la ferveur et les *niggounim*, ces mélodies sans paroles, faciles à mémoriser. À ce répertoire s'ajoutent des musiques populaires et des danses provenant de toute l'Europe centrale et orientale jusqu'aux Balkans (*Bulgar*, *Freylekh*, *Khosidl*, *Sirba*, *Hora*, *Sher*, *Terkisher*...) sans oublier les chansons à succès du théâtre yiddish.

• La systématique musicale

Le klezmer emprunte sa conception à la musique orientale : la mélodie est prédominante et le discours se développe linéairement grâce à l'ornementation et à l'improvisation modale.

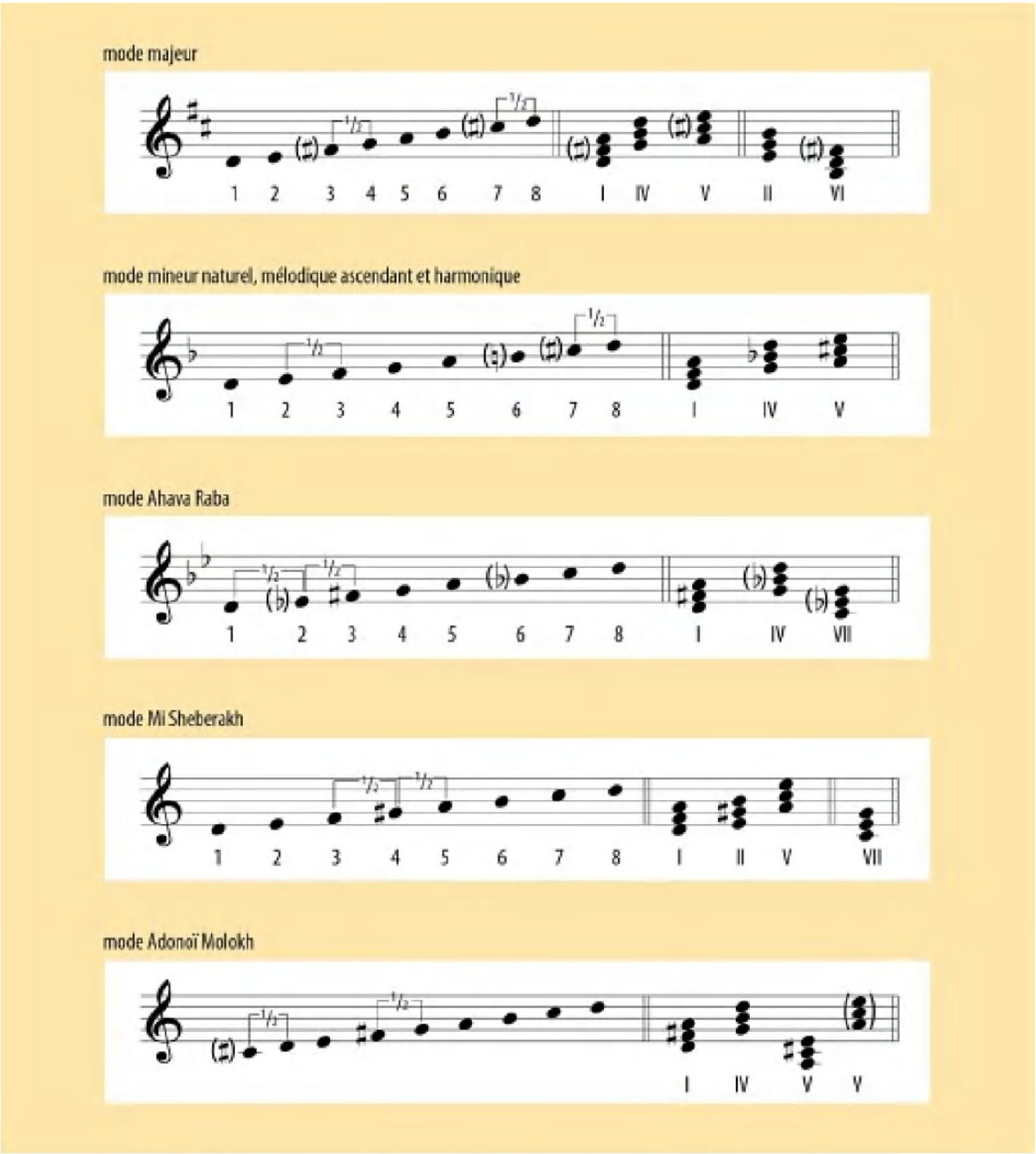
Mais ce qui frappe le plus dans la musique klezmer, c'est une sensation de liberté, voire même de chaos sonore. Comme si tous les instruments parlaient en même temps ! Et pourtant, tous se

réfèrent à un même modèle mélodique, mais que chacun développe à sa façon. On est bien dans un rapport d'hétérophonie, comme celui qui règne à la synagogue lorsque chaque fidèle entonne la prière à sa hauteur, sa vitesse, avec son phrasé et ses ornements préférés.

L'harmonie n'est toutefois pas totalement absente ; elle est soumise à la mélodie : ainsi, un seul accord peut suffire pour toute une section de morceau. C'est la friction entre la mélodie et l'harmonie sous-jacente qui produit les dissonances et crée la tension mélodique typique de cette musique.

L'ornementation est riche et variée (distorsion du son, *portamento*, attaques brusques et serrées, variation de l'intensité du son, appogiatures, mordants et trilles, alternance de passages en détaché et en lié, coups de glotte...). Quant à l'improvisation, fréquente dans cette musique, elle consistait originellement à modifier le phrasé, les articulations ou les ornements d'une mélodie. Une conception qui a évolué au XX^{e} siècle sous l'influence du jazz, avec l'apparition de solos fondés sur des grilles d'accords.

La musique klezmer utilise principalement cinq modes : le majeur, le mineur (naturel, harmonique et mélodique ascendant) et trois modes synagogaux, appelés *shtaygerim*, dont le nom dérive de l'incipit mélodique de prières connues : Ahava Raba (« grand amour »), Mi Sheberakh (« celui qui bénit ») et Adonoï Molokh (« Dieu roi »). Les échelles de ces modes peuvent comporter plus de huit notes (dans ce cas, les notes de l'octave supérieure ne sont pas forcément identiques à celles de l'octave inférieure). Le déroulement de la mélodie est régi par l'utilisation de phrases-clichés ou de motifs caractéristiques du mode choisi.



Les modes de la musique klezmer. *La musique klezmer utilise principalement les modes suivants : le mode majeur, le mode mineur (naturel, harmonique et mélodique ascendant) et trois modes synagogaux : Ahava Raba («grand amour»), Mi Sheberakh («celui qui bénit») et Adonoï Molokh («Dieu roi»), nommés d'après l'incipit de prières connues.*

Les rythmes sont généralement binaires. Cependant dans certaines pièces (*taksim* ou *doïna* par exemple), ou à l'intérieur d'un morceau, il peut y avoir des passages non mesurés. L'accompagnement,

Copyrighted material

souvent joué à l'accordéon ou au cymbalum, se contente de tenir une note ou un accord sur lequel le soliste improvise sa mélodie.

Le tempo avait autrefois une grande liberté et variait en fonction de l'atmosphère ou du public : il fallait accélérer lorsque l'ambiance s'échauffait ou ralentir lorsqu'une grand-mère entrait dans la danse. Cette adaptation aux circonstances est perceptible dans la façon de terminer les morceaux : une montée chromatique rapide débouchant sur la suite mélodique et harmonique VIII-V-I permettait de conclure la pièce rapidement et à n'importe quel moment en fonction des événements : entrée de la mariée, annonce d'un cadeau, fin d'un enregistrement sur cylindre ou 78 tours, etc.

Si, à l'origine, le klezmer était une musique fonctionnelle, ce n'est plus le cas aujourd'hui. Des musiciens de tous horizons se sont faits les chantres d'une nouvelle mouvance klezmer. De New York à Londres, de Paris à Weimar, de Cracovie à Iasi, la scène klezmer se mondialise et les groupes – souvent composés de non-juifs – se comptent par centaines.

Parmi eux, certains restent fidèles aux sons du passé, ou continuent à jouer à l'occasion de mariages ou de fêtes juives. D'autres associent leur musique au jazz, à l'électro, au funk, au rap, au dub... Le klezmer, qui n'a jamais été une musique figée, leur offre un matériel dont la plasticité n'a pas de limite.

Hervé ROTEN

BIBLIOGRAPHIE

Études

C. F. Lemaire, *Le Destin juif et la musique*, Fayard, Paris, 2001
H. Roten, *Musiques liturgiques juives : parcours et escales*, coll.

Musiques du monde, éd. Cité de la musique-Actes Sud, Paris-Arles, 1998 ; « Le Klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui », in *Musique et société*, éd. Cité de la musique, Paris, 2004
S. ROGOVOY, *The Essential Klezmer : A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant Garde*, Workman Publishing, New York, 2000
H. SAPOZNIK & P. SOKOLOW, *Klezmer ! Jewish Music From Old World to Our World*, Schirmer Trade Books, 1999 ; *The Compleat Klezmer*, Tara Publications, Cedarhurst (N. Y.), 1988
M. SLOBIN, *American Klezmer : Its Roots and Offshoots*, University of California Press, Berkeley, 2002
Y. STROM, *The Book of Klezmer : The History, the Music, the Folklore – From the 14th Century to the 21st*, A Cappella Books, Chicago, 2002.

Sites Internet en français

Musique klezmer & Co : http ://zikanina.blogspot.fr/
Michel Borzykowski : http ://borzykowski.users.ch

KOMISCHE OPER

De création bien plus récente que les deux autres théâtres lyriques de Berlin – la Staatsoper et la Deutsche Oper –, la Komische Oper se trouvait, comme la Staatsoper, à Berlin-Est du temps de la R.D.A. La Komische Oper, où les œuvres sont exclusivement interprétées en allemand, fut inaugurée en 1947 par Walter Felsenstein, qui en assura la direction jusqu'à sa mort, en 1975. Créateur du concept et du terme de « Musiktheater », qui se voulait l'équivalent du théâtre parlé, Felsenstein se rendit célèbre par plusieurs productions mémorables dont celles de *La Flûte enchantée* de Mozart, de *La Traviata* de Verdi et de *La Petite Renarde rusée* de Janáček, œuvres qui continuent à faire école par la méticulosité réaliste, voire naturaliste, avec laquelle se trouve traduite à la scène leur teneur dramaturgique. Cette approche dogmatique, teintée de théorie brechtienne, fut malheureusement rendue plus d'une fois contestable à la Komische Oper par les déficiences musicales, et tout spécialement vocales. Elle n'en est pas moins déterminante chez de nombreux émules, tout en restant strictement de mise à la Komische Oper, où Harry Kupfer a repris, souvent avec un grand succès, le flambeau de Felsenstein. Le théâtre semble s'efforcer de restructurer son profil artistique, comme le font d'ailleurs les deux autres, les trois scènes lyriques berlinoises ayant beaucoup perdu de leur personnalité.

Jacques FOURNIER

KONGHOU

Le *konghou* (ou *kong hou*) est un instrument chinois à cordes pincées de la famille de la harpe. Apparu durant la dynastie des Han (206 av. J.-C.- 220 apr. J.-C.), il a été largement utilisé comme instrument d'orchestre et comme instrument soliste jusqu'au XIV^e^ siècle environ, époque à laquelle il a été supplanté par d'autres instruments. Il connaît toutefois un regain de popularité depuis le milieu du XX^e^ siècle, grâce à son utilisation dans les orchestres traditionnels de Shanghai et de la Chine centrale.

La caisse de résonance du konghou ressemble à celle de la *pipa*, mais avec une console ornée d'une tête de phénix. De chaque côté de la caisse de résonance se trouve une rangée de chevalets sur lesquels sont tendues trente-six cordes. L'étendue du konghou couvre généralement cinq octaves et demie, centrées approximativement sur le *do* médian. Sa musique se caractérise par des ornements, des glissandos, des accords arpégés et des contrastes de registres.

E.U.

KOTO

Le *koto* est une cithare sur table japonaise à treize cordes avec des chevalets amovibles. Bien qu'il soit issu de modèles asiatiques continentaux, le koto a développé des caractéristiques structurelles et musicales qui en font un instrument spécifiquement japonais.

L'instrument, en bois de paulownia, est placé à l'horizontale sur le sol ou sur une table basse et se joue en pinçant les cordes avec le pouce, l'index et le majeur de la main droite, qui sont munis d'onglets en ivoire (petits plectres dits *tsume*). Dans les traditions postérieures au XVI^e^ siècle, la main gauche peut modifier la hauteur du son ou ornementer le son de chaque corde en pressant ou en manipulant les cordes de l'autre côté de chaque chevalet. Un grand nombre d'accords sont utilisés. Le koto, considéré depuis longtemps comme l'instrument national du Japon, a joui d'une grande popularité dès les débuts de l'histoire musicale du Japon jusqu'à nos jours dans les répertoires de musique d'ensemble, de musique de chambre et de musique soliste. Il est apparenté au *kayagum* coréen et au *zheng* chinois.

E.U.

LAI

Il s'agit originellement d'un geure poétique et musical, dérivant de chansons en latin vulgaire, mais surtout exploité par les harpeurs bretons, le texte étant alors soutenu par une mélodie syllabique. Dès le XIIe siècle, le genre se dédouble. D'un côté il connaît une évolution narrative à partir de Marie de France, qui assemble et rime les chants bretons pour en faire de brefs récits romanesques. Le lai narratif compte de cent à mille octosyllabes à rimes plates. Il se distingue par sa matière mythique, féerique ou folklorique évoquant l'atmosphère arthurienne, mais aussi par la facture élégante et par les sentiments courtois qu'il prête à ses personnages. Ce maniérisme est imité par d'autres lais, souvent restés anonymes, où l'élément mythique semble perdre sa fonction première d'opposition entre deux mondes dans la logique de l'aventure merveilleuse, pour ne plus fournir à la fin qu'un ornement secondaire. On peut ainsi distinguer des lais féeriques dont l'action, se déroulant dans un cadre breton, fait intervenir encore un personnage surnaturel, une fée (*Graelent*, *Guingamor*, *Désiré*), ou un chevalier venu d'un autre monde (*Tydorel*, *Tyolet*, *Espine*) ; mais le thème breton n'est plus qu'un décor dans le lai didactique (*Trot*) ou burlesque (*Le Lecheor*). Par imitation, Jean Renart, un grand auteur du XIIIe siècle, donne à son *Lai de l'ombre* ce caractère courtois et poétique qui distingue le lai du dit ou du fabliau. Les romans en prose, de *Tristan* à *Perceforest*, gardent le souvenir de lais plus fidèles à leur forme première, et ils en présentent le texte en octosyllabes accompagnés d'une mélodie typique. D'autre part le lai lyrique proprement dit, que pratiquent les troubadours, continue son évolution jusqu'au XVe siècle. La structure musicale en est définie par le développement

d'un double *cursus* et la reprise de la mélodie (*responsion*), soit d'une manière progressive, soit à la fin qui répond à la première strophe. Chaque strophe intermédiaire peut alors avoir une forme différente mais toujours définie par le partage en deux ou quatre parties semblables. Au XIV^e^ siècle, on prend l'habitude de composer des lais de douze strophes, grandes machines poétiques qui se signalent par la recherche de rythmes et de rimes variés. Prenant pour base la première strophe de lais que les *Arts de seconde rhétorique* donnent en modèle, les rimeurs de la fin du Moyen Âge composent de courts poèmes qu'ils appellent aussi lais. Enfin, l'alternance de vers courts et longs a paru caractéristique d'un style qu'on a dit layé.

Daniel POIRION

LARIGOT

Jeu d'orgue à bouche, ouvert, habituellement en étain, de taille flûtée, dit de mutation simple, donnant le *sol* de 1 pied 1/3 sur le *do* de 8 comme fondamentale ; il sonne donc à l'octave aiguë du nasard de 2 2/3'. C'est la *decimanona* (dix-neuvième) du *ripieno* italien, bien qu'alors traitée en principal (donc destinée au plein-jeu décomposé). Le larigot ordinaire entre de préférence dans le jeu de tierce et le cornet décomposé, dont il est le sixième rang. Sa place habituelle est au positif dorsal où il fournit un timbre particulier au jeu de tierce. Quand il est de taille principale, il est préférable de l'appeler quinte 1 1/3'. Son accord n'obéit pas au tempérament égal.

Pierre-Paul LACAS

LATIN JAZZ

Le latin jazz naît à New York dans les années 1940 de la rencontre entre les musiques afro-cubaines et le jazz. Puisant ses sources dans les musiques créoles de La Nouvelle-Orléans et les diverses musiques cubaines, il revêt une grande variété de formes musicales, souvent dansantes.

Dans le sud des États-Unis comme aux Antilles, les échanges musicaux sont facilités par le brassage des populations. Le « son » cubain, mais aussi les danses, habanera et danzón, apparus au début du XIX^{e} siècle, contaminent le style New Orleans, comme en témoignent les ostinatos latins d'un Jelly Roll Morton. Les figures marquantes du jazz créole (autre dénomination du latin jazz) sont Chico O'Farrill, Dizzy Gillespie et Mario Bauzà, un Cubain qui s'installe à Harlem au début des années 1930, inventeur du cubop, un be-bop version cubaine. Pour rivaliser avec les big bands et jouer des arrangements foisonnants, inspirés de Cab Calloway, Machito met sur pied de grandes formations à partir de 1940. Il enregistre *Tanga*, qui impressionne Dizzy Gillespie. Celui-ci, associé au virtuose des congas* et compositeur Chano Pozo va s'inspirer des descargas (improvisations collectives) de La Havane pour employer la clave* cubaine et les percussions afro-antillaises (congas, bongos, maracas et timbales) sur des harmonies empruntées au jazz. Les solistes peuvent ainsi improviser, portés par des imbrications rythmiques nouvelles.

Dans les années 1950, le mambo (considéré parfois comme un dérivé caribéen du jazz), le cha-cha-cha et le merengue dominicain

font danser pendant que le be-bop assimile les influences tropicales et typiques (Charlie Parker a joué dans l'orchestre de Machito). Sonny Rollins s'inspire d'airs de calypso (*Saint Thomas*) et Herbie Mann explore la voix rythmique.

Les années 1960 et 1970 ouvrent de nouveaux horizons musicaux en incorporant la musique brésilienne. Du côté du rock, Carlos Santana reprend *Evil Ways* de Willie Bobo et *Oyé Como Va* de Tito Puente, alors que le jazz rock intègre des couleurs latines, avec par exemple le pianiste Chick Corea ou le groupe Weather Report de Joe Zawinul, Wayne Shorter et Jaco Pastorius.

Eugène LLEDO

LAUDES

Forme musicale du type chanson religieuse monodique, souvent en langue vulgaire, que diffusèrent en Italie (Florence), à partir du XII^e^ siècle, des compagnies de laïques (*laudantes, laudisti* ou *laudesi*). Au XIII^e^ siècle, les laudes se multiplient, surtout grâce aux Franciscains (Jacopone da Todi). Aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, la lauda est polyphonique, puis connaît la forme dialoguée et le style vertical du madrigal, avec prédominance mélodique de la partie supérieure. Le passage est insensible au drame profane et à l'oratorio qui en sont, en quelque sorte, le développement.

Pierre-Paul LACAS

LEITMOTIV

Terme allemand signifiant « motif conducteur », mais passé dans la langue française, parmi d'autres, en raison notamment de ses résonances wagnériennes. Inventé par Hans von Wolzogen (1848-1938), *leitmotiv* désigne un court motif mélodique, harmonique ou rythmique, très caractérisé, servant à illustrer ou à individualiser, au cours d'un drame lyrique, un personnage, une idée ou un sentiment. On en trouve des exemples dans les opéras du XVIIIe siècle, en particulier chez Grétry, puis plus tard chez Méhul ou Weber, mais c'est sans conteste Wagner, surtout dans la *Tétralogie*, qui mène le principe à son apogée, d'une façon d'ailleurs plus dramatique que véritablement structurale (répétitions textuelles ou non, superpositions, imbrications) : l'œuvre ne comprend pas moins de cent vingt motifs aux relations très complexes. La réaction viendra aussi bien avec Debussy (qui dans *Pelléas*, sans renoncer à individualiser ses personnages par des thèmes, tient à ne pas subordonner le déroulement musical aux seules péripéties et idées mises en scène) qu'avec Richard Strauss. Proche de la technique du leitmotiv est en revanche Ie traitement de l'« idée fixe » dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Quant aux liens thématiques unissant par exemple chez Mozart (*Don Giovanni, Symphonie en mi bémol* no 39) ou chez Haydn (*Symphonie en ré* no 104) diverses scènes ou divers mouvements d'une même œuvre, ils sont d'une tout autre nature : moins perceptibles à l'audition mais tout aussi efficaces, ils annoncent moins le XIXe siècle que certaines partitions du XXe (Schönberg ; *Symphonie en la mineur* no 4 de Sibelius ; *Symphonie en la mineur* no 6 de Mahler).

Marc VIGNAL

LIED

Introduction

Voulant définir le lied par une formule lapidaire, Vincent d'Indy le décrit comme « l'expression musicale concise d'un fait ou d'un sentiment ». Définition incomplète, en ce qu'elle omet ce qui est l'essence même du lied : condensé homogène de musique et de poésie, si étroitement solidaires l'une de l'autre qu'on peut difficilement dégager une loi capable de rendre compte de ce mystérieux et peut-être fragile équilibre.

L'éclosion du lied dans la musique illustre en tout cas une époque heureuse où la voix humaine a trouvé un emploi exactement à sa mesure. Mais où situer cette époque ? Le premier nom qui se présente à l'esprit est celui de Schubert ; et l'on pourrait alors s'étonner qu'il ait fallu attendre si longtemps pour que se réalise dans sa perfection un phénomène aussi naturel. Mais, à la vérité, il s'agit avec lui moins d'une naissance que d'une résurrection du lied. On peut presque dire que c'est par le lied que la musique a commencé, réserve faite toutefois de la fonction liturgique séculaire de la musique. Mais la musique populaire est, elle aussi, séculaire et, plus naïvement sans doute et plus sommairement surtout, elle n'a jamais parlé un autre langage que celui de la musique savante.

• Des troubadours à Schubert

C'est un fait d'histoire que la poésie ne se récitait pas, mais se chantait, aussi bien dans l'Antiquité qu'au Moyen Âge. Les

premiers troubadours n'ont jamais fait autre chose que de donner à la musique populaire ses lettres de noblesse en créant, dans son sillage, des chansons de plus en plus raffinées à l'usage des châtelaines et châtelains, qui enjolivaient la brutalité de leurs mœurs primitives avec les délicatesses, toutes verbales, de l'amour courtois.

La chanson de troubadour était donc un lied ; cette forme d'art, qui fleurit dans les premiers âges de la musique d'Occident et puis se perd peu à peu, demeure en sommeil pendant près de deux siècles avant de renaître très timidement avec le compositeur allemand Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802), aujourd'hui oublié, puis avec Mozart, Haydn, Beethoven, pour trouver enfin son accomplissement chez Schubert ; la tradition de la naissance conjointe du texte et de la musique s'étant très rapidement perdue en route.

Quelques noms pourraient jalonner cette longue histoire, Guillaume de Machaut, Gilles Binchois ou, dans l'Angleterre du début du XVII^e^ siècle, John Dowland.

À l'actif de Mozart, on ne peut citer qu'un assez petit nombre de lieder authentiques. Le lied, art de coin du feu, n'est pas trop à son aise dans les salons d'apparat de l'Ancien Régime. De plus, Mozart est homme de théâtre, et la tradition du *Singspiel* ou de l'air d'opéra perce à travers la plupart de ses lieder.

Le cycle de lieder le plus connu de Beethoven est celui qui s'intitule *An die ferne Geliebte* (*À la bien-aimée lointaine*). On y trouve la forme strophique qu'exploitera Schubert, quelques inflexions mélodiques d'où la veine populaire n'est peut-être pas

absente. Mais ce qui règne dans ce style, c'est moins l'esprit du lied que celui de la grande sonate, dans la forme « thème et variations ».

• Allemagne : l'époque brillante

C'est donc bien vraiment chez Franz Schubert que l'on rencontre, pour la première fois, cette conception du lied qui donne vie aux mots et à ce qui est derrière les mots. Il donne vie à l'inexprimé. Si cette pensée est trop précise et trop rationnelle, elle ne fait plus la part du rêve, et la poésie se retire. La musique a ce privilège, lorsqu'elle s'associe à un texte, qu'elle ne précise rien, mais qu'elle donne au halo poétique un appoint de lumière.

C'est là ce qu'on pourrait saisir sur le vif en analysant l'un des plus mystérieux lieder de Schubert, *Du bist die Ruh*, sur un poème de Friedrich Rückert, ou bien encore ce qui est sans doute son chef-d'œuvre, *Der Doppelgänger* (que l'on a souvent traduit assez bizarrement en France par *Le Sosie* au lieu de *Le Double*), dont le texte est de Heine.

Copyrighted material

Des Knaben Wunderhorn. *De 1806 à 1808, Achim von Arnim et Clemens Brentano publient les trois volumes du «Knaben Wunderhorn» («Le Cor enchanté de l'enfant»), recueil de poésies populaires allemandes auquel vont s'abreuver plusieurs générations de musiciens: Friedrich Heinrich Himmel, Robert Schumann, Johannes Brahms, Ferruccio Busoni, Franz Schreker, Gustav Mahler, Richard Strauss, Engelbert Humperdinck, Arnold Schönberg, Anton von Webern, Theodor Streicher, Hanns Eisler, Ilse Fromm-Michaels... On voit ici la page de titre de l'édition originale du volume II, paru en 1808.*

Il y a, d’autre part, chez Schubert une certaine veine populaire (on dit bien « populaire » et non pas « folklorique »), dont certains

Copyrighted material

lieder du cycle de *La Belle Meunière* (*Die schöne Müllerin*) donnent l'exemple, ou bien encore un art de condenser en quelques pages toute une action dramatique ; on citera ici au premier chef le célèbre *Roi des aulnes* (*Erlkönig*) sur une ballade de Goethe.

Schubert appartient tout ensemble à la catégorie des musiciens prédestinés et à celle des ingénus touchés par la grâce. Un prodigieux instinct et une sensibilité raffinée lui tiennent lieu de culture. Dans l'immense quantité de lieder où il s'attaque directement à la chose littéraire, il y réagit en pur musicien. Il se saisit du texte avec cette espèce de sûreté animale qui va tout droit aux points sensibles. Il s'installe au cœur de l'émotion du poète. Il la ressent par une opération de sympathie qui la fait proprement sienne, et il ne lui reste plus qu'à l'exprimer à nouveau avec ses moyens propres. Simple transfert d'un langage à un autre. D'où cette instantanéité de la nuance musicale par rapport à celle du poème.

Schumann

Avec Robert Schumann, la démarche est tout autre. Il n'appartient pas, lui, à la famille des ingénus. Il tient de celle des artistes de vaste culture. Pour le romantique allemand, derrière les apparences sensibles, au-delà de la vie de la conscience, gît, au plus profond de la nuit, la réalité du monde, le flux mouvant du devenir. Quand Schumann, parti dans la vie pour être un écrivain et un poète, bifurque vers la musique, il choisit ainsi le moyen d'aller plus loin, plus profond, dans cette descente au sein de la nuit mystique.

Quand Schumann, musicien, se place devant un texte à mettre en musique, il réagit à la fois en poète et en musicien. Schubert vivait une certaine situation poétique et nous la faisait vivre avec lui.

Schumann tend à se fondre en elle. Le voici devant un *Clair de lune* du poète Eichendorff. Tout, dans cette musique, est disposé de façon à rendre sensible une sorte de dilatation du paysage, et, avec lui, de l'âme du musicien jusqu'aux clairs confins de la nuit, ces confins où l'âme en fuite sera, dit littéralement le poème, « à la maison ».

Parmi les cycles de lieder que Schubert a composés, les plus notables sont *La Belle Meunière* et *Le Voyage d'hiver*. La vision profondément pessimiste qui en émane leur assure une forte cohérence. Avec *L'Amour et la Vie* (*Frauenliebe und -leben*) et avec *Les Amours du poète* (*Dichterliebe*), Schumann offre tout autre chose. *Les Amours du poète* est une œuvre dont chaque partie a en soi sa propre fin, mais, en outre, un rôle par rapport à ses voisines et un poids dans l'équilibre général. Il y a, à travers toute l'œuvre, une progression dramatique et Schumann a tellement voulu marquer cette continuité expressive qu'il lui arrive de résoudre, sur la première mesure d'un lied, la dissonance laissée en suspens dans le précédent, comme aussi de répercuter la conclusion de l'un sur l'amorce du suivant, dont elle devient le thème initial. Ainsi assiste-t-on chez Schumann à une création poétique au second degré, où le poète des sons apparaît, dans l'œuvre achevée, le cocréateur du poète des mots, comme si poème et mélodie étaient venus ensemble et d'une même coulée.

Brahms

Avec Johannes Brahms, on est en présence d'une œuvre musicale qui a pris prétexte d'une certaine donnée littéraire pour s'épanouir selon ses propres lois naturelles. Les mots sont là comme les témoins d'un choc affectif par eux provoqué chez un musicien, qui respecte le sens général donné par leurs enchaînements, mais ne

perd pas à les suivre dans leurs nuances les chances qu'elles offrent à son jeu personnel.

Il en résulte que la mélodie de Brahms se déploie dans ses lieder sans aucune entrave et que, par là, il lui arrive souvent d'être d'une beauté plastique, d'nne plénitude et d'un souffle que Schumann n'atteint qu'à de rares occasions. Ici s'affirment tout ensemble la générosité de tempérament du musicien mais aussi le caractère assez primaire de sa culture. D'où son peu d'exigence quant à la qualité littéraire de ses poèmes. On ne saurait imaginer plus sublime effusion que celle qui prend pour prétexte dans *Feldeinsamkeit* (*Solitude champêtre*) un poème d'une surprenante platitude.

Il serait injuste cependant de méconnaître la valeur littéraire des quinze *Romances de Maguelone* (*Romanzen aus L. Tiecks Magelone*), adaptées par Ludwig Tieck d'un roman écrit au XII^e^ siècle par Bernard de Trèves, chanoine de la cathédrale de Maguelone, près de Montpellier ; de cette suite de ballades, Brahms s'est emparé pour y répandre à flots des mélodies de la plus rare beauté.

Il nous reste pour être quitte envers Brahms à parler de deux aspects de sa production où il a montré son habileté à s'exprimer avec grâce et concision : ses chansons populaires de Hongrie, de Serbie, d'Allemagne, de Bohême ou d'ailleurs, et certains lieder du type schumannien, tels *Liebestrau* (*La Fidélité obstinée*), ou *Vergäbliche Ständcher* (*Sérénade inutile*), où il parvient à condenser la plus précieuse matière dans quelques mesures.

Wolf

Pour en finir avec la plus brillante époque du lied allemand, on doit enfin parler de Hugo Wolf.

Wagnérien acharné, inconditionnel, Wolf aborda le problème de sa création personnelle en wagnérien, ce qui implique un renouvellement complet du genre du lied. ll fait du chanteur un interprète du texte. Il lui demande une récitation dirigée du poème, grâce aux ressources d'une notation musicale où la succession des durées et des hauteurs reproduit la plus infime inflexion de la voix parlée. Et pour insérer cette récitation chantée dans une œuvre musicalement élaborée, il confère, comme Wagner, un rôle au moins égal à l'instrument (ici le piano) associé à la voix. Il y emploie une technique harmonique mobile, parfois extrêmement complexe..., technique modulante qu'il resserre ou relâche suivant les cas.

Ses lieder sont innombrables. On en rencontre d'inspiration religieuse, tels l'admirable *Herr, was trägt der Boden hier ?* (*Seigneur, que porte ici la terre ?*) et tout l'album espagnol sur la Nativité ; on y trouve de l'humour, des mélodies parfois tout à fait vocales (dans les *Mörike Lieder*)..., bien d'autres choses encore, qui ne peuvent trouver place dans ces quelques lignes.

Pour compléter ces vues sur le lied allemand, il faudrait aussi parler de Gustav Mahler, de Richard Strauss, et, encore qu'on ne sache trop où le situer, de Franz Liszt.

• Le lied en France

Berlioz

En France, le lied a pris un très beau départ dans les années proches de 1830 avec Hector Berlioz, c'est-à-dire à quelques années de Schubert, dont Berlioz a certainement connu les lieder par le chanteur Nourry qui les a très tôt introduits à Paris. Les neuf

poèmes de Thomas Moore, mis en musique par Berlioz en 1829, dans une traduction versifiée malheureusement très faible, sont assez divers par le style, car l'auteur n'a nullement entendu en faire un cycle. Ces lieder sont parfois d'un ton assez schubertien et d'une qualité qui les égale aux meilleurs du musicien autrichien. D'autres sont écrits à deux voix, d'autres encore, comme la superbe *Élégie* qui porte le numéro 9, atteignent à une intensité dramatique qui n'a été surpassée par aucun des plus grands maîtres du genre.

Berlioz use le plus souvent de la forme strophique, mais il la combine avec une veine mélodique extrêmement abondante, qui l'emporte de déduction en déduction sans que jamais sa mélodie revienne sur elle-même. Cette longueur de la phrase est complétée par un renouvellement constant de sa rythmique. Par là il s'éloigne beaucoup du style populaire, et c'est un point qui le différencie nettement de son prédécesseur viennois.

D'autres lieder, très développés, de Berlioz, comme *Sara la Baigneuse* ou *La Mort d'Ophélie,* ont trouvé leur forme définitive dans la combinaison chœur-orchestre. Les magnifiques *Nuits d'été* ont également reçu une parure orchestrale qui les écarte un peu du lied pur.

Après Berlioz, le lied français piétine quelque peu ; on verse dans la romance de salon, avec des exceptions brillantes chez Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier.

Duparc

Avec Henri Duparc, on aborde une solution nouvelle des problèmes posés par le lied à un compositeur de langue française, beaucoup moins déterminé que le compositeur allemand par le schéma rythmique du langage parlé. Il s'agit chez Duparc d'un véritable

poème chanté, non pas resserré comme le lied allemand, mais brossé par larges touches de couleurs simples, mais délicates et chaudes, prenant son temps, ne refusant pas l'épanchement de l'expression vocale, très enveloppé dans des harmonies souvent statiques mais soyeuses et de riche matière. Mélodie de noble tenue, d'élégance patricienne, le plus souvent d'une mélancolie profonde. Grandes libertés à l'égard de la prosodie. Une façon de contrarier le rythme du vers par une scansion délibérément illogique... ou plutôt qui substitue à la logique du sens la logique de l'image, au prix souvent d'un extrême allongement des valeurs sur des syllabes faibles du texte.

Fauré

C'est avec Gabriel Fauré qu'apparaît le compositeur de lieder le plus fécond de l'histoire musicale française. Ses lieder sont très spécifiquement français par le jeu harmonique qui les commande de la première à la dernière mesure. Fauré se plaît à enchaîner les uns aux autres des accords dissonants. C'est dire qu'il résout les tensions impliquées dans une harmonie en en créant de nouvelles dans celle qui lui succède. Cela jusqu'au point où il a décidé de mener l'auditeur et dont on doit sentir l'approche grâce à l'instinct et à la mémoire. Si bien qu'après cette suite de chutes en avant, on reprend équilibre et on retrouve avec joie la tonalité initiale.

Fauré a aussi un art bien à lui de diviser un lied en deux éléments organiquement liés, l'un au chant, l'autre au piano, aussi attachants l'un que l'autre dans leur totale indépendance et dont aucun ne domine – c'est la synthèse qui compte –, tel le *Clair de lune*, un des plus rares chefs-d'œuvre de toute la littérature du lied. Fauré a été le grand musicien de Verlaine, mais c'est sur la fin de sa vie qu'il

atteint au dépouillement suprême et à la plus haute spiritualité avec le cycle de *L'Horizon chimérique*.

Debussy

Claude Debussy n'est pas à strictement parler un compositeur de lieder, malgré la beauté proprement mélodique de ses *Ariettes oubliées*, de ses *Fêtes galantes* ou de ses *Poèmes de Baudelaire*. Mais il est, plus qu'aucun autre, la langue française faite musique. Il l'est surtout à partir d'un moment de sa production que semblent préparer progressivement les recueils cités plus haut. Avec les *Chansons de Bilitis*, il va à l'extrême de la recherche d'un langage parlé musical. Mais c'est la veine de *Pelléas et Mélisande*, et la scène lyrique est toute proche de ce style. Le véritable miracle de synthèse entre cette esthétique et celle du lied est offert dans le *Promenoir des deux amants*, où Debussy s'affirme comme l'un des plus riches créateurs dans ce domaine.

Chez un Maurice Ravel ou chez un Stravinski, le lied n'est qu'un épisode plutôt secondaire dans l'ensemble d'une production dominée par l'orchestre ou par le piano. La veine populaire qui est un des aspects possibles du genre apparaît toutefois chez l'un comme chez l'autre, soit qu'il vienne du pays natal (chez Stravinski), ou qu'il soit emprunté (comme dans les *Chansons grecques* de Ravel).

Pouleuc

On trouve davantage de lieder caractérisés et de la meilleure encre chez Albert Roussel. Mais, dans le milieu du XX^e^ siècle, le compositeur qui s'est le mieux replacé dans la grande tradition du lied, telle que l'avaient établie les compositeurs allemands ou autrichiens du XIX^e^ siècle, c'est Francis Poulenc.

À propos des nombreux lieder qu'il a composés sur des poèmes de Guillaume Apollinaire, Poulenc a écrit : « Chose capitale, j'ai entendu le son de sa voix. Je pense que c'est là un point essentiel pour un musicien qui ne veut pas trahir un poète. » Ainsi, c'est en deçà de la naissance du texte que le musicien place le choc initial qui le détermine. Le verbe créateur du poète, matérialisé dans le timbre de sa voix, engendre, hors du temps, dans une sorte de simultanéité mystérieuse, le poème des mots et le poème des sons. C'est un peu le même processus créateur que chez Schumann : achever une œuvre demeurée en partie virtuelle en l'attente du musicien qui complètera le couple créateur. Le tour d'esprit de Poulenc l'amena à beaucoup écrire sur des textes d'Apollinaire dont le style saupoudré d'ironie laisse toujours un sourire en coin errer derrière le voile de sa mélancolie nonchalante. Jean Cocteau, Louise de Vilmorin et surtout Paul Eluard ont été également de ses plus heureux inspirateurs. Poulenc a en Angleterre une sorte d'homologue en la personne de Benjamin Britten, qui a souvent travaillé sur des textes étrangers à la langue anglaise (*Les Illuminations* de Rimbaud, les *Sonnets de Michel-Ange*, etc.).

Un aussi bref tour d'horizon a laissé forcément dans l'ombre beaucoup de musiciens de tout premier plan, dont les uns ont une création toute personnelle comme le Suisse Otmar Schoeck, dont les autres ont travaillé en liaison avec leur folklore natal, comme Manuel de Falla ou Joaquín Nín en Espagne, Béla Bartók ou Zoltán Kodály en Hongrie, Edvard Grieg en Norvège, Cesar Cui, Alexandre Borodine ou Modeste Moussorgski en Russie, Darius Milhaud en France avec ses poèmes juifs. Il faudrait aussi parler de l'école de Vienne, des lieder d'Alban Berg sur des textes de Peter Altenberg, des *Jardins suspendus* d'Arnold Schönberg, des condensés de musique pour voix et piano d'Anton Webern. Il faudrait, au fond, citer les noms de tous les compositeurs de quelque

renom, car il n'y en a pas qui ne se soient plus ou moins essayés dans ce genre difficile. Le lied est un domaine immense.

Henry BARRAUD

Bibliographie

M. Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, P.U.F., Paris, 1954, rééd. E.S.T., Paris, 1991 ; *Le Lied romantique allemand*, Gallimard, Paris, 1956, rééd. 1982

P. Bernac, *Francis Poulenc et ses mélodies*, Buchet-Chastel, Paris, 1978

M. Brion, *Schumann et l'âme romantique*, Albin Michel, Paris, 1954, rééd. 1986

M. Carner, *Les Lieder de Wolf*, Actes sud, Arles, 1988

J. Chailley, *Le « Voyage d'hiver » de Schubert*, A. Leduc, Paris, 1975

A. Cœuroy, *Les Lieder de Schubert*, Larousse, Paris, 1948

A. Desmond, *Les Lieder de Schumann*, Actes sud, 1990

A. Einstein, *Schubert*, Gallimard, 1958 ; *La Musique romantique*, *ibid.*, 1959, rééd. 1984

D. Fischer-Dieskau, *Les Lieder de Schubert*, Laffont, Paris, 1979 ; *Robert Schumann : le verbe et la musique*, Seuil, Paris, 1984 ; *Les sons parlent et les mots chantent*, Buchet-Chastel, 1993

S. Guth, *Aspects du lied romantique allemand*, Actes sud, 1994

V. Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Plon, Paris, 1938 ; *Fauré et l'inexprimable*, *ibid.*, 1974, rééd. Presses pocket, Paris, 1988

P. L. Miller dir., *German Lied*, Continuum, New York, 1992

S. Montu-Berthon, « Un Liszt méconnu : mélodies et lieder », in *La Revue musicale*, n^{os} 342-346, 2 vol., 1981

D. L. Mosley, *Gesture, Sign and Song. An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39*, P. Lang, New York, 1990

E. Sams, *Les Lieder de Brahms*, Actes sud, 1989

D. J. Stein, *Hugo Wolf's « Lieder » and Extensions of Tonality*, Univ. of Rochester Press, 1989

R. Stricker, *La Mélodie et le lied*, P.U.F., 1975

A. Tubeuf, *Le Lied allemand*, F. Bourin, Paris, 1992.

LITANIES

Terme générique et moderne qui désigne, dans le culte chrétien, plusieurs espèces de prières d'intercession. Celles-ci ont en commun une forme musicale caractérisée par sa simplicité formelle : alternance d'un soliste (ou d'un groupe de solistes), qui chante des invocations, des demandes ou des acclamations, et de l'assemblée, dont la réponse est brève et uniforme, tant mélodiquement que rythmiquement. Une telle structure est universelle et compte parmi les formes fondamentales de tous les cultes et de tous les temps. Contentons-nous de citer ici les cultes babyloniens ou juifs (E. Werner, *The Sacred Bridge*, 1959) et ceux de la Rome païenne (Lactance, *De mortibus persecutorum*). Parmi les prières chrétiennes d'intercession, on évoquera : les proclamations (*karozuta*) syriaques (*kerygma* en grec, *praedicatio* en latin) ; les *ectenie* (prière intense ou étendue), *synapti* (collecte), *litie* (supplication) de la liturgie byzantine ; les *preces, orationes*, etc., des rites latins. Quant aux termes *litaniae, letaniae*, ils sont associés ordinairement à une procession de pénitence (processions des Rogations). « L'insistance dans l'invocation donne lieu à la répétition, et la répétition d'une invocation donne lieu à la litanie » (Gino Stefani, *L'Acclamation de tout un peuple*, 1967). À l'origine, dans l'église orientale, le *Kyrie eleison* a été la réponse de l'assemblée à une invocation du diacre, multiple, de longueur inégale, et plus ou moins proche de la cantillation, d'où son nom de litanie diaconale. Le passage en Occident du Kyrie est très ancien : messe gallicane, milanaise, hispanique, puis romaine (avec, ici, introduction du *Christe eleison,* au temps de Grégoire le Grand). Depuis lors, le Kyrie a perdu ses caractères litanique et invocatoire

(malgré un essai de retour à ceux-ci après les réformes de Vatican II), pour devenir une acclamation festive proche du jubilus alléluiatique (*Kyrieleis* des Kirchenlieder allemands). Dans la litanie chrétienne, on peut distinguer :

1. la litanie sacerdotale (oraisons solennelles du vendredi saint, aux formes complexes. *a*) célébrant : *Oremus pro...* [indication de l'intention] *Oremus. b*) diacre : *Flectamus genua* [silence] *Levate* [monition et prière silencieuse]. *c*) célébrant : *Omnipotens sempiterne Deus* [demande]. *d*) tout le peuple : *Amen*).

2. la litanie diaconale, qui oriente la prière en Orient.

3. la litanie chorale, dirigée par les chantres (litanie des saints). La réponse de la foule est toujours une brève invocation, ainsi : *Amen, Kyrie eleison* (non mélismatique), *Te rogamus, audi nos* ; *Libera nos Domine* ; *Ora pro nobis...* (ou leurs équivalents français de la liturgie contemporaine). À la fin du Moyen Âge, du XII^e^ au XIV^e^ siècle, se répandit en Occident la litanie d'origine non liturgique, laquelle naquit vraisemblablement en Irlande (VIII^e^ siècle) et qui fleurit notamment dans les livres d'heures. Bède le Vénérable (672-735) écrivit des litanies en forme de séquences. Trouvères et troubadours chantaient souvent dans l'esprit musical de la litanie : phrases répétées, avec ritournelles instrumentales en forme d'interlude élémentaire. À l'exemple de la chanson de geste, la pastourelle (chanson avec refrain), la laisse strophique et le rotrouenge (qui naît au milieu du XII^e^ siècle) dérivent de la forme litanique. Dans les motets des XII^e^ et XIII^e^ siècles, la teneur peut ne pas être une phrase continue ; elle donne parfois lieu à un long développement et adopte la forme de la litanie : il s'agit alors d'un fragment mélodique, d'une courte phrase, qui se répète plusieurs fois, selon le principe qui sera en vigueur, quelques siècles plus tard,

dans la chaconne et la passacaille. Après l'apparition de l'écriture polyphonique, de nombreux compositeurs s'inspirèrent de la litanie, notamment des litanies de la Vierge. *Les Litanies de Lorette* (*Litaniae lauretanae*) tiennent une place primordiale parmi ces dernières. Ces litanies furent officiellement approuvées par le pape Sixte V en 1587.

Les œuvres se multiplient en Italie après les dix *Litanies de la Vierge* (1593) à quatre, cinq, six et huit voix, de Palestrina, composées pour la confraternité du Saint-Rosaire ; il y a celles de Lassus, de Monteverdi, de Geronimo Giacobi (1567-1630), de Costanzo Festa (env. 1485-1545), dont les *Litanies de la Vierge* à double chœur — huit voix — témoignent d'une écriture fort rare dans l'Italie du XV^e^ siècle ; des Anglais Peter Philips (env. 1560-1628, litanies de quatre à neuf voix), William Byrd, Thomas Tallis (*Litany*, 1541). On remarquera que, dans l'Église anglicane du XVI^e^ siècle, les litanies sur des textes anglais prennent la forme de faux-bourdons. La seule page vocale que l'on connaisse de Antonio de Cabezón concerne des litanies à cinq voix. Pour le XVII^e^ siècle français, on doit citer les *Litanies de la Vierge* d'Henri Dumont, les *Litanies et motets* du languedocien Étienne Moulinié. L'époque baroque germanique compte entre autres les *Litanies* de Heinrich Ignaz von Biber (1644-1704), les litanies polyphoniques avec instruments de Johann Caspar Ferdinand Fischer (1657-1746). Contemporaines de celles du padre Soler sont celles du padre Martini (1706-1784), dont certaines, polyphoniques, sont avec accompagnement d'orgue et deux violons. Celles de Mozart retiennent plus encore l'attention. Outre des *Fragments de litanies de la bienheureuse Vierge Marie* pour quatre voix et orgue (K. 324, 325, 240) que le jeune Mozart a peut-être copiés pour son propre compte à partir d'œuvres d'anciens maîtres, il a composé des

Litanies de Lorette, en *si* bémol et en *ré*, et les *Litanies du Saint-Sacrement*, en *si* bémol et en *mi* bémol. Dans les premières *Litanies de Lorette* (K. 109, 1771, pour quatre voix, deux violons, orgue et basse), on mesure l'influence du padre Martini, tandis que dans les deuxièmes (K. 195, de 1774, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, basse et orgue), le caractère instrumental est plus affirmé et s'affirme aussi nettement l'influence de l'école napolitaine, alors en vogue à Salzbourg (nombreuses modulations notamment). La première litanie en l'honneur du Saint-Sacrement (K. 125, 1772, pour quatre voix, deux violons alto, deux flûtes ou hautbois, deux cors, deux trompettes, basse et orgue), appelle des remarques semblables ; la dernière (K. 243, 1776, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux flûtes, deux bassons, deux cors, trois trombones, basse et orgue) a déjà quelque chose du merveilleux recueillement poétique des messes que Mozart va écrire dans les derniers mois de la même année (Wyzewa et Saint-Foix). Collègue de Mozart à Salzbourg, Michael Haydn écrivit plusieurs litanies du Saint-Sacrement qui figurent indiscutablement parmi les chefs-d'œuvre de la musique religieuse de ce temps ; elles dateraient de 1792. Au XIX^e^ siècle, il faut citer les *Litanies* de Glinka, et plus près de nous, les *Litanies de la Vierge noire de Rocamadour*, de Poulenc (1936), pour chœur de femmes ou d'enfants et orgue, où l'intimité et le recueillement tempèrent quelque secrète angoisse. On n'oubliera pas non plus deux pages pour orgue : *Litanies* de Jehan Alain — une des pièces les plus réussies de ce compositeur — et *Incantation pour un jour saint* de Jean Langlais, organiste de la basilique Sainte-Clotilde à Paris — œuvre qui emprunte ses thèmes à des formules litaniques de la liturgie catholique traditionnelle.

Pierre-Paul LACAS

LITHOPHONE

---

lnstrument à percussion composé de plusieurs pierres sonores frappées (appelées individuellement phonolithes). On trouve de tels instruments dans une zone allant des mers du Sud et de l'Amérique du Sud à l'Afrique et à l'Extrême-Orient. Les pierres sont utilisées dans les églises éthiopiennes et coptes, par exemple, comme cloches ainsi qu'en jeux de carillons.

Dans certains temples vietnamiens, on emploie de grandes pierres et l'un des lithophones les plus anciens qui aient survécu (*goong lu*) y a été découvert en 1949. Des restes d'autres lithophones anciens proviennent de fouilles archéologiques chinoises, et certaines sources mentionnent de tels instruments 2 000 ans avant J.-C. On trouve couramment des lithophones chinois en forme de L obtus. Ils se composent de nombreux matériaux, notamment le marbre, la néphrite et le jade. Des jeux de seize pierres (*bianquing*) utilisés autrefois dans des orchestres de rituels confucianistes ont survécu de nos jours en Corée, où on les appelle *p'yon'gyong* ou *t'ukkyong*. Un lithophone a été construit par Richardson, un tailleur de pierre anglais, en 1841 et a été utilisé en concert pendant une période assez courte sous le nom de *rock harmonicon*.

E.U.

LIVRET

Introduction

Tiré de l'italien *libretto* (« petit livre »), le mot français livret désigne le texte littéraire décrivant l'action et contenant les dialogues d'une œuvre musicale avec chanteurs, qu'il s'agisse de musique profane (théâtre lyrique) ou de musique religieuse (toutes formes, excepté les formes à texte liturgique fixe : ordinaire de la messe, messe de requiem, psaumes, vêpres, etc., qui utilisent des paroles latines).

Invention italienne, en raison du rôle primordial joué par l'Italie dans la naissance de l'opéra – à la fin du XVI^e^ et au début du XVII^e^ siècle, avec Monteverdi en particulier – et l'imprimerie musicale – à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle, avec Ottaviano Petrucci (1466-1539) –, le mot libretto, francisé en livret, sera dès l'origine lié aux formes musicales d'ordre scénique issues de l'opéra, avec ou sans représentation (chanteurs costumés ou chanteurs statiques sans costumes). C'est seulement en 1724 que le mot libretto apparaît en Italie ; il se répandra ensuite à travers l'Europe par les troupes itinérantes de théâtre italien (tous corps de métiers confondus : musiciens, chanteurs, décorateurs, costumiers, metteurs en scène, chorégraphes) ; introduit en France tel quel en 1823 et tombé en désuétude à partir de 1867, il sera remplacé par le mot moderne et français livret.

Les formes profanes utilisant un livret sont l'opéra et ses dérivés – l'opéra-comique, l'opérette, le drame lyrique, la comédie

musicale –, les formes religieuses, l'oratorio (« représentation sacrée » à l'origine) et la cantate, qui participe des deux types de formes (cantate sacrée ou cantate profane).

Au départ, l'utilité d'un livret était double : fournir au compositeur de l'ouvrage le sujet, la trame de l'action et l'essentiel des paroles à mettre en musique (airs, chœurs, ensembles...), et à l'auditeur, lorsqu'il était distribué ou vendu (à la fin du XIX^{e} s., notamment), la possibilité de mieux comprendre l'objet de l'action dramatique, mise en scène et en musique, et de suivre les paroles chantées ; celles-ci étaient et restent assez peu compréhensibles, en général, en raison des contraintes de la ligne mélodique et de la technique vocale (la distance séparant la scène de la salle et les acteurs des spectateurs est à prendre en compte également).

Même si certains livrets se sont révélés, à l'usage, assez mal adaptés à la musique, ou plutôt maladroits au regard de l'action (trop lente et statique) et des personnages (mauvais équilibre entre les deux sexes : par exemple, un héros seul au milieu de femmes, comme dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas), la plupart, néanmoins, répondent aux qualités requises, l'importance d'un librettiste, dans la composition d'un opéra, étant analogue à celle d'un scénariste-dialoguiste dans la préparation et le tournage d'un film. Ces qualités sont la simplicité de l'action, une bonne définition des caractères, des mots de tous les jours pour traiter les situations, quelles qu'elles soient, quotidiennes ou inattendues, réalistes ou fictives, et le renoncement à des préoccupations d'ordre littéraire ou poétique : versification abusive, images se suffisant à elles-mêmes, abstraction de l'expression, euphonie ou assonances qui entrent en concurrence avec les caractères propres à la musique, sur le plan tant rythmique que mélodique. D'où l'importance d'une collaboration continue et profonde entre librettiste et compositeur

pour se comprendre et affiner sans cesse l'œuvre commune, y compris durant la composition.

Les grands librettistes d'opéra furent soit des personnages « uniques » à tous les sens du mot, fournisseurs à l'Europe entière de trames stéréotypées, parfaitement adéquates à une forme type d'opéra (l'*operia seria*, par exemple, avec Métastase, au XVIII^e^ s., auteur de plusieurs dizaines de livrets, mis en musique chacun jusqu'à soixante fois différentes par les musiciens contemporains), soit des couples de spécialistes, fréquents au XIX^e^ siècle (Meilhac et Halévy pour *Carmen* de Bizet, Barbier et Carré pour *Faust* de Gounod), soit de grands écrivains intéressés par la collaboration avec des musiciens (Claudel avec Milhaud et Honegger, Cocteau avec le groupe des Six et Stravinski). Les cas exceptionnels concernent les musiciens auteurs de leurs propres livrets, pour des raisons d'adéquation parfaite entre la conception philosophique et la réalisation sonore (Wagner), entre le texte et la musique (Poulenc).

Jean-Paul HOLSTEIN

1. L'adaptation d'œuvres théâtrales

Un opéra est la représentation d'un texte théâtral au cours de laquelle, par convention, on chante au lieu de parler. En dépit de la simplicité de cette définition, l'opéra, comme association de la poésie et de la musique, n'a cessé, tout au long de son histoire, de susciter l'hostilité tant des musiciens, qui estimaient que le texte altérait la pureté de la construction musicale, que des poètes, qui trouvaient que la musique brouillait la compréhension du texte et que l'on finissait par aboutir, suivant la formule de Paul Valéry, à

un tableau éclairé par un vitrail. Dès sa naissance en Italie au XVII^e^ siècle, le genre a fait preuve, malgré ces polémiques, d'une étonnante vitalité ; il s'est répandu dans l'Europe entière et a suscité des formes nationales rivales, comme la tragédie lyrique française à partir du XVII^e^ siècle, ou l'opéra allemand au XIX^e^ siècle.

• Musique et poésie

L'énorme production lyrique européenne explique que toutes les combinaisons possibles de la musique et de la poésie aient été essayées, mais il ne faudrait pas y chercher une hiérarchie stable et constante. Au XVII^e^ siècle, en Italie, le personnage principal est le poète. La preuve en est que, contrairement aux livrets, nombre de partitions sont perdues, comme si la mise en musique d'un texte était moins importante que le texte lui-même. Pourtant, pour un auditeur de notre époque, l'*Orfeo* ou *Le Couronnement de Poppée* sont des opéras de Claudio Monteverdi plus que des poèmes d'Alessandro Striggio ou de Giovanni Francesco Busenello. Au siècle suivant, Métastase est incontestablement le prince des poètes : un millier d'opéras ont été écrits à partir de la trentaine de ses drames. Toute l'Europe chante du Métastase, mais est-ce le même à Vienne, à Londres ou à Rome ? En effet, la variété des formules sur lesquelles s'appuie l'opéra est restreinte par la tendance de chaque tradition à imposer des conventions auxquelles se plient les compositeurs. Après avoir rendu hommage à la beauté de la langue poétique italienne en suivant pas à pas le texte par le *recitar cantando*, un récitatif libre et mélodieux, la pression des chanteurs et du public impose la prédominance de l'air ainsi qu'une construction musicale plus régulière et plus structurée. L'influence croissante des chanteurs, c'est un peu le loup dans la bergerie, car les stars de la scène sont parfois assez puissantes pour faire ajouter

ou retrancher un air, ou encore pour en chanter un autre s'il convient mieux à leur voix. Une chercheuse a calculé qu'un opéra du début du XVIIIe siècle, qui comptait une trentaine d'airs, avait fini par en compter cinq cents au gré des reprises dans tel ou tel théâtre. Dès lors, la suprématie de Métastase que nous évoquions se renverse, car la musicologie va traquer le potentiel de variation qu'offre un opéra entre sa création et sa énième reprise. En tout état de cause, la désinvolture des chanteurs ne doit pas être jugée trop sévèrement : si elle donnait lieu à beaucoup d'abus, elle tendait à mieux faire ressortir un talent individuel qui faisait les délices de Stendhal.

La tradition française se montrait plus respectueuse du texte car elle mettait en valeur des récitatifs fort mélodiques et richement instrumentés ; en revanche, outre qu'elle accordait moins d'importance à l'air, elle incluait des divertissements. Ce trait s'explique par l'importance en France, à côté de l'opéra, d'une tradition théâtrale qui n'avait pas d'équivalent en Italie, ce qui conduisait les Italiens à considérer l'opéra comme leur manifestation théâtrale par excellence.

Quant à l'Allemagne, elle suit la coutume italienne pendant les deux premiers siècles de l'existence de l'opéra et ne voit se développer une tradition locale qu'à partir du XIXe siècle. L'importance du texte dans les opéras de Wagner est d'autant plus manifeste qu'il en était l'auteur ; quoi qu'on en pense, on retiendra que, dans ses écrits théoriques, il souhaitait que les changements musicaux techniques (par exemple les modulations) fussent justifiés par un changement analogue dans la dramaturgie.

Si l'on veut conclure sur cette lutte de la note et du vers, on doit bien admettre qu'à toute époque le personnage dominant dans cette

association entre musique et poésie est le compositeur ; qu'il soit l'auteur du texte ou qu'il se contente de mettre en musique un livret déjà utilisé plusieurs fois, c'est lui qui fixe la dramaturgie, c'est-à-dire l'organisation à la fois textuelle et musicale. Une autre constante de l'histoire de l'opéra est le sérieux avec lequel les grands musiciens, de Monteverdi à Puccini ou à Berg, traitent le texte, car il savent que la réussite d'un opéra dépend dans une large mesure d'une gestion avisée de leur livret de départ. Les grands librettistes mettent de côté leur amour-propre pour deviner une pensée dramatique que les musiciens ne savent pas toujours exprimer et l'on ne peut ainsi qu'admirer certains duos célèbres, comme ceux qui sont formés par Mozart et Lorenzo Da Ponte (*Les Noces de Figaro, Don Giovanni* et *Così fan tutte*), Verdi et Arrigo Boito (*Otello, Falstaff*), ou bien encore Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal (*Elektra, Le Chevalier à la rose, Ariane à Naxos, La Femme sans ombre, Hélène l'Égyptienne, Arabella*).

Peut-on dégager des règles qui régissent le passage d'un texte théâtral à une partition musicale ? Pas vraiment, car l'histoire de l'opéra permet de constater sur ce point un étonnant mélange de rigueur et de désinvolture : Rossini se disait prêt à mettre en musique la note de la blanchisseuse tandis que Donizetti et Bellini cherchaient dans les vers la trace de la musique que la poésie leur inspirait ; Strauss souhaitait que l'orchestre couvrît la voix de son héroïne tandis que Debussy faisait son possible pour que le texte fût toujours perceptible.

• Les sources

D'où venaient ces textes ? Des sources les plus diverses, en général théâtrales, et il n'y a rien d'étonnant si des auteurs comme Alexandre Dumas père et fils, Hugo, Corneille, Schiller ou

Shakespeare inspirèrent bon nombre d'opéras : les librettistes avaient ainsi à leur disposition une intrigue déjà préparée et découpée. Mais il leur est aussi arrivé d'aller chercher fortune dans d'autres genres : durant les années 1820-1840, le romancier Walter Scott fournit à l'Europe entière un grand nombre d'opéras, dont certains, comme *Lucia di Lammermoor* de Donizetti ou *La Dame blanche* de Boieldieu, sont devenus des piliers du répertoire. Les musiciens baroques (Monteverdi, Francesco Cavalli, Antonio Cesti) s'inspirent de la mythologie grecque ou latine. Wagner, ainsi que nombre de ses épigones, notamment français, puisent, quant à eux, dans la mythologie celtique. On ne saurait enfin oublier l'étroite association de Berlioz avec Virgile (*Les Troyens*), ainsi que celle de nombre d'Italiens avec les poèmes chevaleresques de l'Arioste et du Tasse. En fait, quelle que soit la source – pièce, roman ou poème –, les musiciens cherchent avant tout une intrigue, c'est-à-dire une histoire adaptable, qui les touche profondément.

Un trait commun à la quasi-totalité des livrets est la tendance à une réduction drastique du texte originel, qui se voit amputé d'environ les deux tiers de sa longueur. Le fracas de la musique rend souvent les mots peu compréhensibles, d'où une tendance à la redondance, notamment dans la tradition italienne, de manière à aider le spectateur à mieux suivre l'histoire. Par ailleurs, les structures formelles des airs, français ou italiens, conduisent souvent à la répétition. Là encore, on notera la souplesse des compositeurs, qui estiment que certains passages sont essentiels et doivent donc être parfaitement compréhensibles, tandis que d'autres peuvent se perdre dans un certain brouhaha sonore.

• La notion de dramaturgie musicale

L'habitude de traiter avec une certaine désinvolture le texte de départ nous oblige à affronter un problème qui a bien embarrassé les musicologues : celui de la fidélité du livret à la source littéraire. Il est certes intéressant de comparer l'œuvre originale et le livret mais il ne faut pas en tirer de conclusions sur le degré de fidélité ou d'infidélité du librettiste ou du musicien, un problème qui n'a pas de sens. Toutes les traditions musicales rappellent la présence de la musique par une profonde formalisation, qui remplace la continuité du texte parlé par une discontinuité plus ou moins nette. Le passage d'une œuvre en prose à un opéra oblige en effet le librettiste à ménager des pauses où se logent les airs, les duos, les trios, etc. Bien des personnages mineurs, qui n'ont que peu de mots à dire, sont incompatibles avec l'opéra, qui prévoit un minimum d'espace pour tout personnage ; dès lors, les utilités sont soit supprimées soit regroupées en un chœur. Enfin, l'intensité affective est un des points forts de l'opéra : alors que quelques vers suffisent à atteindre le point culminant, la musique éprouve le besoin de déployer un certain espace pour que les passions puissent s'exprimer pleinement.

Il faut ajouter que les opéras s'inscrivent dans l'air du temps : une œuvre lyrique du XIXe siècle tirée d'une pièce de Shakespeare renvoie autant à l'époque de son adaptation qu'à l'époque élisabéthaine. Les baroques italiens puisent à pleines mains dans les légendes anciennes mais en prennent à leur aise avec l'histoire ; dans sa *Didone*, mise en musique par Francesco Cavalli (1641), le poète Busenello marie Didon à Iarbas, son pire ennemi, au lieu de la faire mourir sur le bûcher, et il s'en justifie ainsi : Virgile n'a pas été fidèle à l'histoire, pourquoi, moi, le serais-je ?

Ces nombreuses divergences renvoient toutes à la notion de dramaturgie : le rythme de l'intrigue, la distribution des

personnages, le choix des péripéties construisent nne dramaturgie qui peut s'écarter de l'originale et qui est l'invention du binôme librettiste-musicien. Si la dramaturgie musicale existe dès le début du genre, elle n'émerge, en tant que notion, qu'au XIXe siècle et correspond au choix d'un modèle théâtral : Wagner subit profondément l'influence d'Eschyle, tandis que Verdi ne cesse de proclamer sa déférence pour Shakespeare et rappelle inlassablement qu'il faut suivre celui-ci à la lettre. Pourtant, son compagnonnage avec le dramaturge anglais (*Macbeth, Otello, Falstaff*) révèle un mélange de respect et de désinvolture qui est bien le signe d'une profonde conscience de son autonomie de dramaturge. *Falstaff* ne copie pas Shakespeare mais s'en inspire pour créer une comédie différente. Verdi tance son librettiste, Francesco Maria Piave, pour qu'il ne s'écarte pas du maître anglais dans *Macbeth*, mais il ne se gêne pas pour éliminer les épisodes comiques de la pièce. Et il donnera son feu vert à Arrigo Boito pour qu'il supprime, dans *Otello*, le premier acte, qui se passe à Venise.

• Le statut de librettiste

Peut-on fixer des étapes dans l'évolution du livret entre la naissance de l'opéra et l'époque actuelle ? La prise de conscience de son autonomie dramatique, que nous avons fixée à Verdi et Wagner, soit à la moitié du XIXe siècle, marque tous les musiciens qui ont suivi. Ce processus aboutit à la disparition des traditions nationales de l'opéra et à l'avènement du théâtre musical, une forme internationale que les musiciens pratiquent, si redevables qu'ils soient à l'école dans laquelle ils se sont formés. Auparavant règne l'aimable chaos décrit plus haut et limité par les règles des écoles nationales que les grands compositeurs respectent dans l'ensemble, mais qu'ils n'ont aucun scrupule à enfreindre : l'Allemand Haendel

parfait sa formation en Italie où, par la suite, il se rend souvent pour faire moisson de livrets qu'il transforme en opéras italiens à l'intention de son public anglais, jusqu'au jour où ce public... et Haendel lui-même se tournent vers I'oratorio anglais !

À toute époque il existe donc des musiciens qui, à partir d'une trame plus ou moins solide, construisent une dramaturgie musicale qui renouvelle le texte dont iIs sont partis : Monteverdi, Mozart, Haendel, Weber... En revanche, le statut du Iibrettiste évolue au fil des ans. Raffiné au départ et cultivé, l'opéra du début (Florence) instaure la primauté du poète ; en passant à Venise et en se popularisant, il glisse vers la suprématie du musicien, puis du chanteur. Ces évolutions sont faciles à comprendre si I'on compare la maigre rétribution des compositeurs et les fabuleux cachets obtenus par les vedettes de la scène. Qui dit supériorité financière dit aussi pouvoir, comme le prouvent d'innombrables anecdotes ou légendes : mécontente de son air d'entrée dans *Tancredi, Di tanti palpiti,* la contralto AdeIaide Malanotte, interprète du rôle-titre, aurait obligé Rossini à le réécrire, ce qu'il fit en toute hâte pendant que cuisait le risotto de son déjeuner ; le durable triomphe de cet air lui valut le surnom d'« air du riz »...

La situation change peu au XVIIIe siècle, comme nous l'avons déjà vu avec Métastase, « prince des poètes », mis en musique des centaines de fois et néanmoins malmené au gré des représentations et des caprices des interprètes.

Dans les aunées 1750-1760, l'opéra tourne le dos à l'esprit baroque, qui priviIégiait Ia variété, la compIication des intrigues et évitait Ie registre tragique. Ce revirement est parallèle au développement du néo-classicisme dans les arts plastiques. Dans Ie domaine de l'opéra, il est l'œuvre à la fois d'un musicien, Christoph

Willibald von Gluck, et de son librettiste, Ranieri de'Calzabigi : ils trouvent des passions fortes, des intrigues simples et prenantes, et ils simplifient le chant en tournant le dos à une certaine virtuosité vocale. On note aussi un rapprochement des traditions française et italienne.

Le XIX^e^ siècle, avec le romantisme et le postromantisme, voit la montée en puissance du musicien, qui prend en main la totalité du phénomène opéra. Cette évolution entraîne la subordination du librettiste, qui travaille, non sans réticences, sous la férule du compositeur. Il ne perd toutefois pas de son importance, tout d'abord parce qu'il reste un inventeur d'intrigues : c'est l'une des principales raisons de la célébrité d'Eugène Scribe, qui fournit des textes aux compositeurs lyriques français et attire également les étrangers, comme Verdi. L'existence d'une correspondance souvent notable entre librettiste et musicien révèle une autre raison du rôle prépondérant qui reste le sien : par sa culture et son information sur le répertoire théâtral européen, par sa familiarité avec le monde des lettres et l'art de la parole, le librettiste aide souvent le compositeur à préciser sa pensée et à construire une dramaturgie originale. Il agit en somme, de ce point de vue, comme un véritable accoucheur.

Nous revenons en quelque sorte à notre point de départ : l'opéra est bien un mélange, aux limites mal définies, de parole et de musique. Si les tendances actuelles vont vers une liberté presque totale des éléments qui constituent ce mélange, les données de base n'ont pas changé : le musicien a besoin du « littéraire », qui est souvent l'indispensable médiateur entre le monde des sons et celui des mots ; le « littéraire » ne sert pas à grand-chose si le sens qu'il propose n'est pas investi par le monde sonore. Nous avons cité comme un modèle la collaboration de Da Ponte et de Mozart : Da Ponte est un bon écrivain, il n'est pas un grand écrivain. Mais *Don*

Giovanni serait-il un opéra aussi achevé si Mozart n'avait pris appui sur le texte d'un homme de lettres qui avait une parfaite connaissance de la tradition théâtrale, et si le musicien n'avait pénétré, avec une intelligence consommée, les subtilités d'une langue qui n'était pas la sienne ?

Gilles de VAN

2. Les compositeurs librettistes

« L'efficacité d'un opéra est d'abord celle de son livret, laissant à la musique la tâche de développer les arrière-plans ou les arrière-mondes que le texte comprend en lui », déclarait Hugues Dufourt à propos de son opéra *Dédale* (1995).

Les étapes marquantes de l'histoire de l'opéra, qui est celle des relations parfois conflictuelles entre les paroles et la musique, se placent en effet sur le plan littéraire plus que sur le plan musical.

Les plus grands compositeurs lyriques, à l'exception peut-être de Rameau, ont tous été convaincus de la dimension poétique et dramatique de leur art. La plupart l'ont manifesté en collaborant régulièrement avec certains auteurs et, souvent, en intervenant directement auprès d'eux. Ainsi Richard Strauss travailla avec un véritable écrivain-poète, Hugo von Hofmannsthal, ne craignant pas de lui donner des conseils littéraires. Déjà Mozart n'hésitait pas à intervenir sur le texte de Giovanni Battista Varesco, le librettiste d'*Idomeneo*. La « maniaquerie » avec laquelle il a suivi l'élaboration des livrets sur lesquels il composait, et les relations de travail quasi fusionnelles qu'il a entretenues avec Boito, lui-même librettiste et compositeur, placent également Verdi au tout premier plan dans ce cas de figure.

Certains ont manifesté leur exigence poétique en portant leur choix sur l'œuvre d'écrivains majeurs : Shakespeare, Racine, Milton, Schiller, Büchner, Kafka ou Jean Genet. Il leur est même arrivé de suivre strictement le texte qu'ils avaient retenu, comme Monteverdi, créateur du genre lyrique, qui ne changea pas un mot du Tasse dans *Le Combat de Tancrède et de Clorinde* (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624 ou 1625), ou bien encore Debussy, qui reprit la prose de Maeterlinck pour *Pelléas et Mélisande* (1902). D'autres, en particulier depuis le début du XX^e^ siècle, s'adressent comme librettistes à de véritables artistes du verbe : Hofmannsthal puis Stefan Zweig pour Richard Strauss, Michel Butor pour Henri Pousseur, Bernard Noël pour Ahmed Essyad, etc. D'autres enfin écrivent eux-mêmes leurs livrets.

• Quaud et où ?

Au XVIII^e^ siècle, déjà, mais de manière très ponctuelle, certains musiciens dramatiques ont écrit eux-mêmes leurs textes, tel l'Anglais Charles Dibdin (1745-1814). Jean-Jacques Rousseau, précurseur d'un « renversement » des sensibilités et des pensées esthétiques, apparaît ici comme un modèle, lui qui fait de la musique « l'origine des langues ». Paradoxalement, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, qui affirmait qu'« un véritable opéra ne saurait être [...] qu'une œuvre où la musique naîtrait directement du texte, dont il serait le nécessaire prolongement », n'écrivit pas lui-même les livrets d'*Aurora* (composé en 1811-1812) ou d'*Undine* (composé en 1813-1814). C'est le romantisme allemand qui marque le véritable avènement de ce type d'œuvres et en confirme le sens : la valorisation poétique de la musique, d'une part, la glorification de l'individu-créateur, d'autre part.

Ce mouvement, amorcé par Albert Lortzing qui, de 1824 à 1851, produit les livrets de tous ses *singspiels*, puis relayé par Robert Schumann, en 1847, adaptant lui-même pour *Genoveva* le poème que Friedrich Hebbel avait composé sur la légende de Geneviève de Brabant, trouve son archétype avec Wagner, démiurge d'une œuvre d'art total. Il touche également la France et d'abord Berlioz (*Les Troyens*, composés entre 1856 et 1858 ; *Béatrice et Bénédict*, 1862) ; la Russie et tous les compositeurs du nouvel opéra national : Borodine (*Le Prince Igor*, composé en 1869 mais créé en 1890), Moussorgski (*Boris Godounov*, créé en 1874), Tchaïkovski (qui est l'artisan unique d'*Opritchnik*, créé en 1874, avant de collaborer à l'écriture d'*Eugène Onéguine*, créé en 1879), Rimski-Korsakov, etc. L'Italie elle-même, la « vieille » nation de l'opéra, est atteinte à son tour avec le courant réformateur du vérisme et plus particulièrement Leoncavallo (*Pagliacci*, 1892). À la fin du XIX^e^ siècle, on affirme souvent son « wagnérisme » en écrivant soi-même le texte d'œuvres inspirées de légendes, comme le font Vincent d'Indy (*Fervaal*, 1897 ; *La Légende de saint Christophe*, 1920) ou Augusta Holmes (*La Montagne noire*, 1895).

Au XX^e^ siècle, les grands réformateurs de l'art musical veulent se muer en auteur intégral : Debussy (*La Chute de la maison Usher*, projet inabouti), Janáček, Schönberg, Berg. Mais, avec la création contemporaine, le mouvement s'est quelque peu ralenti (Hans Werner Henze a attendu son quinzième opéra, *L'Upupa* – 2003 –, pour écrire lui-même un livret) et l'ambition littéraire des musiciens se manifeste plutôt par le recours aux grands textes (*Le Procès* de Kafka pour Philippe Manoury – *K...*, 2001 – ou *Le Balcon* de Genet pour Peter Eötvös, 2002) ainsi que par la collaboration avec les grands noms de la littérature ou du théâtre (Italo Calvino pour Luciano Berio, Amin Maalouf pour Kaija Saariaho). Maurice Ohana, Olivier Messiaen et celui qui fut son élève, Karlheinz

Stockhausen, n'en persistant pas moins à écrire eux-mêmes leurs livrets.

• Pourquoi ?

Une première raison tient à la dénonciation, par certains compositeurs, du faible niveau littéraire et du conformisme narratif des livrets, produits formatés d'une « industrie » monopolisée par de véritables spécialistes tel Eugène Scribe, l'image même du « philistin » opératique. Échapper à leur emprise, c'est dénoncer les contraintes qu'imposent à la musique des textes standardisés.

Comme l'écrit Michael Tippett, « si les matériaux linguistiques viennent de vous et ne sont pas simplement le scénario d'une quelconque histoire, vous passez du temps à les peaufiner et à construire un livret si intimement lié aux intentions lyriques qu'il semble que la musique s'y glisse comme le gant autour des doigts ». Et Maurice Ohana d'affirmer : « Tout au long de mes opéras, j'ai résolu le problème du livret en fuyant les librettistes. Le bon livret, c'est celui qui s'adapte à la musique que j'ai déjà conçue. C'est pour cette raison que je rédige moi-même mes livrets. J'écris la musique d'abord, ensuite j'agence le texte. »

La personnalité des musiciens qui ont opté pour cette attitude joue également un grand rôle. Écrivent leurs livrets des hommes cultivés, attentifs au mouvement des idées, auteurs de textes critiques ou théoriques, de mémoires et de lettres. Hector Berlioz et Richard Wagner ont laissé autant de pages littéraires qu'ils ont rempli de portées musicales. Ernest Chausson, le compositeur-auteur du *Roi Arthus* (1903), possédait une véritable bibliothèque d'érudit. Ferruccio Busoni – auteur notamment d'*Arlecchino* (1917) et de *Doktor Faust* (1925) – passa autant de temps à philosopher sur

la musique qu'à la pratiquer (comme compositeur, interprète, pédagogue, organisateur de concerts...).

Ce ne sont pas seulement des personnalités fortes, ce sont surtout des musiciens qui se font une très haute idée de l'opéra, qu'ils considèrent comme une œuvre d'art totale. Tous cherchent à contrôler l'ensemble du processus lyrique : non seulement le texte, mais aussi la scénographie, l'interprétation. Wagner multiplie les didascalies dans ses partitions, les directives à ses interprètes, les commentaires de ses œuvres. Sylvano Bussotti, pour *Nottetempo* (1976), se pose en artisan unique d'un *Gesamtkunstwerk*, texte, musique mais aussi danse et scénographie. Karlheinz Stockhausen créant *Licht* (1981-2003) se veut à l'image de Dieu créant le monde en sept jours. Olivier Messiaen dessina lui-même les décors et les costumes de son *Saint François d'Assise* (1983). Trois exemples, parmi beaucoup d'autres, d'une même volonté : être à la fois le « poète des sons » et le « poète des mots ». Comme l'écrit Wagner, « Le poète est devenu musicien, et le musicien poète : maintenant ils sont *tous deux* un homme artiste parfait ».

• Comment ?

Ce projet ambitieux conduit les compositeurs à emprunter aux plus grands écrivains et à leurs textes les plus réputés. Berlioz s'attacha à Virgile, à Shakespeare et à Goethe, et tous les compositeurs russes, ou presque, paraphrasèrent Pouchkine. Dans cette production « d'opéras d'auteur », rares sont les compositions littéraires originales. Une exception notable : Richard Wagner. Il n'adapte pas un texte précis mais « syncrétise » un ensemble de sources littéraires qu'il se plaît, dans son autobiographie ou dans les confidences qu'il fait à ses correspondants, à mettre en résonance avec sa vie personnelle. L'élaboration de chacun de ses ouvrages est

très longue. Elle part d'un « coup de foudre » suscité par une lecture, une rencontre.

Au cours de l'hiver de 1841, à Paris, Wagner aurait été impressionné en même temps par les légendes de Tannhaüser et par celles de Lohengrin et Parsifal. Sept ans plus tard, lors d'un séjour estival à Marienbad, il lit le *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach. Il ébauche alors un schéma littéraire qui va se développer par l'apport successif de sources nouvelles, d'expériences personnelles (l'amour, la maladie), d'une réflexion philosophique. Près de Zurich, le jour du Vendredi saint de 1857, se produit une véritable identification narcissique avec Parsifal. De 1858 à 1860, tandis qu'il compose *Tristan und Isolde,* sa conception s'enrichit de l'idée schopenhauerienne de compassion. C'est alors qu'il adopte la tradition rattachant le Graal à la Passion du Christ, et que sa pensée s'ouvre à une nouvelle dimension théologique venue d'Orient, la métempsycose. Un scénario en prose est établi ; peuvent maintenant commencer, simultanément, et la composition musicale et l'écriture poétique du livret.

L'engagement poétique des musiciens qui élaborent et rédigent leurs livrets révèle enfin, de leur part, un intérêt particulier pour une langue, dans sa dimension sonore comme dans sa dimension symbolique, c'est-à-dire essentiellement national : c'est ainsi que Moussorgski, Debussy et Janǎcek ont délibérément recherché des correspondances avec la musique des langues russe, française ou tchèque. L'intérêt croisé pour la musicalité de la langue et la poétique de la musique fonde toute l'esthétique d'un Berlioz, qu'il écrive pour la voix ou pour l'instrument. Wagner s'est expliqué longuement sur ses formules prosodiques et linguistiques – onomatopées, assonances (les « racines qui riment »), allitérations... – qui, au même titre que l'assouplissement des

carrures mélodiques, l'irrégularité des métriques, l'irrésolution des parcours harmoniques, assurent l'unité d'une véritable « prose musicale ».

L'élaboration musicale de leur texte pousse les compositeurs à prendre pour matériau la langue « naturelle ». Ce qui signifie, notamment pour le français, l'abandon des contraintes de la métrique et de la rime. Dans *Fervaal* (1897), Vincent d'Indy a recours au vers libre, et Gustave Charpentier, dans *Louise* (1900), à la prose. Janǎcek se nourrit de travaux d'ethnologie musicale et linguistique, et inscrit sa démarche dans une volonté militante d'illustrer la langue tchèque : « Au moment de la composition de *Jeňufa*, je buvais littéralement la mélodie des paroles [...] je ressentais une joie silencieuse devant la beauté de ces mélodies, la justesse et la force de leur expression. Je voyais bien plus profond dans l'âme de l'homme que j'écoutais parler, à travers la musique de ses mots. » Car, selon Berlioz, seul un musicien-poète peut réunir la musique du mot et la poésie du son : « La poésie est esclave du rythme qu'elle s'est imposé, la musique, non seulement est indépendante, mais c'est elle qui crée le rythme et qui, tout en le conservant dans ses éléments constitutifs, peut le modifier de mille manières dans ses détails. Et le mouvement, dont les auteurs de théories poétiques ne parlent jamais et qui seul peut donner au rythme son caractère, qui est-ce qui le détermine ? C'est le musicien. Car le mouvement est l'âme de la musique, et les poètes n'ont jamais songé seulement à trouver le moyen de fixer le degré de rapidité ou de leur lenteur convenable à la récitation de leurs vers. » Au-delà de l'opéra, la musique est ce qui permet la véritable poésie. Et, plutôt que de s'étonner qu'il existe des compositeurs librettistes, mieux vaudrait s'étonner qu'il n'existe pas encore des poètes musiciens.

3. Le compositeur et le « poète »

L'opéra étant par définition du théâtre – lyrique –, il n'est pas d'opéra sans scénario ou livret, qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre préexistante, adaptée ou pas, ou d'un livret original. Un musicien n'ayant pas d'ordinaire les talents d'un dramaturge, il recourt le plus souvent à la collaboration d'un librettiste, encore que nombre de compositeurs, et non des moindres, aient été leurs propres librettistes. Ces collaborateurs sont des hommes de lettres dont l'envergure peut être infiniment variable : parfois d'authentiques poètes (ainsi Striggio ou Busenello, les librettistes de Monteverdi), ou des écrivains éminents (Hofmannsthal), plus fréquemment des auteurs dramatiques d'une notoriété modeste, ce qui n'est pas en soi un obstacle : il n'est pas nécessaire d'être un grand écrivain pour être un bon librettiste, la première vertu d'un livret n'étant pas la qualité littéraire, mais sa capacité à porter la musique, sinon même à la faire naître !

• Réhabiter la parole

On constate en effet que les dons des compositeurs d'opéra ne s'épanouissent, le plus souvent, que par la médiation des librettistes. Mozart, à y bien regarder, est devenu pleinement lui-même grâce à Da Ponte. Le propre de ces auxiliaires est donc moins d'avoir du génie que de le faire naître chez ceux avec qui ils collaborent. On sait que ces derniers se montrent volontiers tyranniques à leur égard, les obligeant à remettre cent fois leur ouvrage sur le métier. C'est là moins une preuve d'autorité qu'un aveu de faiblesse, le signe d'une

difficulté à cerner sa pensée musicale, à savoir exactement ce que l'on veut, le librettiste étant sommé en fait de le deviner.

Nous avons tendance aujourd'hui à situer le librettiste très au-dessous du compositeur. Rappelons que ce n'a pas toujours été le cas. Sous l'Ancien Régime, l'auteur du « poème d'opéra » est un personnage illustre, sinon l'auteur principal de l'œuvre, puisqu'on dit alors : « le *Don Giovanni* de Da Ponte, avec musique de W. A. Mozart ». Métastase (1698-1782), le poète impérial de la cour de Vienne, aux livrets sans cesse remis en musique tout au long du XVIII^e^ siècle, a connu une telle célébrité que Stendhal lui consacrait une biographie en 1814. Mais on ne s'étonnera pas que le compositeur, de son côté, tienne à affirmer sa suprématie. Alors, *prima la musica*, ou *prima la parola* ? C'était là, dès 1786, le sujet d'un opéra d'Antonio Salieri, *Prima la musica e poi le parole*, c'est encore celui du merveilleux *Capriccio*, le dernier opéra de Richard Strauss (1942), dont le scénario allégorique pose admirablement le problème de la préséance du texte ou de la musique. Question vieille comme l'opéra, puisque concernant l'essence même du genre. Et querelle inévitable, bien que vaine, qui explique que les rapports des compositeurs et des librettistes aient presque toujours été conflictuels.

L'attitude de l'auteur du livret se révoltant contre la dictature du musicien peut se comprendre. Nombre de compositeurs sont incapables de concevoir un sujet, d'imaginer une histoire, une suite de situations. Et il n'est pas si facile de transformer une pièce de théâtre en livret, de réduire un volume à quelques pages entièrement dialoguées où airs, duos, chœurs sont distribués avec pertinence. « *Le Roi s'amuse* a trouvé sa véritable forme dans *Rigoletto* », a pu écrire Michel Butor. C'est dire que le resserrement dramatique effectué par Francesco Maria Piave sur la pièce de Hugo a permis à

Verdi d'écrire un chef-d'œuvre, lequel a éclipsé son prétexte littéraire.

Le livret n'est donc pas de la sous-littérature. Il ne doit pas être jugé en lui-même, mais apprécié « en situation », dans son rapport avec la musique dont il est le vecteur, un peu à la manière du scénario d'un film, lequel est tout à la fois subalterne et capital. Et si la musique est sans conteste l'âme d'un opéra, c'est le texte qui lui donne son identité, son déroulement dramatique, ses enjeux. Il n'est pas raisonnable de l'ignorer, de ne vouloir entendre que la seule musique : une écoute qui le néglige est une écoute frivole, elle est appauvrissement et défiguration.

Rappelons ici que l'opéra est né de la parole : il voit le jour à Florence, en 1600, dès lors que les amateurs éclairés de la *camerata* Bardi privilégient l'écriture monodique aux dépens de la polyphonie, sauvegardant par là l'intelligibilité des paroles chantées. Monteverdi respecte strictement ce principe, de même que plus tard la prosodie de Lully épouse étroitement les vers de Philippe Quinault. Et quand, avec l'*opera seria*, vient le règne absolu du chant et que s'installe une manière d'indifférence à l'égard du « poème », l'opéra se voit menacé dans son existence même. Le scénario, le drame, s'effaçant par trop, il devient alors comme invertébré ; il n'est plus du théâtre mais tend vers la musique pure, au sens où l'on applique ce mot à la musique instrumentale.

• Une mystérieuse alchimie

Bien que grosse de conflits potentiels, l'association du texte et de la musique est ce qui permet à l'opéra d'exister. Mieux, un tel conflit est nécessaire parce que fécond, inépuisablement : c'est l'interaction

de la musique et du « poème » qui fait l'opéra. Une mystérieuse alchimie s'opère alors, qui est l'univers lyrique lui-même. Compositeur et écrivain sont donc condamnés à s'entendre, à « composer », quel que soit leur souci (ombrageux) de défendre leur pré carré respectif. Les déclarations fracassantes n'y changent rien. Quand Gluck déclare que « la musique doit servir le poème », il veut seulement protester contre les excès de l'*opera seria* et du règne des castrats, et restaurer la vérité dramatique. Mozart rétorque que, à l'opéra, « la poésie doit être la fille obéissante de la musique ». Et, certes, ses opéras sont d'abord musique. Mais ils réalisent de fait une admirable synthèse, parce que l'intérêt humain de leur sujet, la richesse de leurs scénarios sont toujours considérables (en dirait-on autant des opéras de Haendel ?), de même que leurs personnages sont inoubliables. Mais il est vrai que ces derniers sont créés par la musique plus encore que par le texte : elle les approfondit, les pénètre d'humanité, bref les anime, au sens premier du mot, leur donne leur pleine réalité.

La musique a ainsi le pouvoir de magnifier le sens d'un texte, d'une situation dramatique, ce qui ne veut pas dire qu'elle se contente d'en rester là. Il peut lui arriver de nuancer ou de gauchir ce sens, voire de le contredire. Ainsi Néron et Poppée sont des êtres vils, médiocres, qui vivent un amour violemment sensuel, et parfois criminel : la musique de Monteverdi les rachète, les transfigure, les innocente, leur donne une paradoxale pureté. Ainsi encore, dans *Così fan tutte*, Mozart modifie en profondeur, par sa musique, le sens du livret de Da Ponte : il prête à ses héros un amour sincère et non pas feint, adoucissant par sa générosité la cruauté du jeu imaginé par Don Alfonso. Il y a là une authentique dialectique : texte et musique tiennent deux discours différents, mais aucun des deux n'annule l'autre, et de leur conjugaison naît une unité supérieure, la seule qui importe.

• Des collaborations fécondes

Si elle est jalonnée de querelles entre compositeurs et librettistes, l'histoire de l'opéra est tout aussi riche en collaborations fameuses : celles de Lully et Quinault, de Mozart et Da Ponte (sur laquelle nous n'avons guère de documents), celles encore de Puccini avec Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, d'Offenbach avec Henri Meilhac et Ludovic Halévy, voire de Gounod avec Jules Barbier et Michel Carré (il arrive en effet que des librettistes fonctionnent en couple : élaboration du scénario, de l'action dramatique pour l'un, responsabilité de l'écriture, de l'expression, bref de la « poésie » pour l'autre). Réussite encore, l'association d'Arrigo Boito et de Verdi pour *Otello* et *Falstaff* : étant lui-même poète et compositeur d'opéra, Boito n'avait pas son pareil pour rédiger un livret dans la perspective d'une mise en musique.

Mais la collaboration phare reste sans aucun doute celle de Richard Strauss et d'Hugo von Hofmannsthal, à laquelle nous devons nombre de chefs-d'œuvre, dont *Le Chevalier à la rose* et *Ariane à Naxos* : conjonction rarissime, parce que le librettiste est ici un très grand écrivain, poète et dramaturge. Sa rencontre avec Strauss lui a permis de se trouver définitivement. Il se convainc alors, lui qui n'ignore pas les récents travaux de Freud, que la parole seule, fût-elle dramatique, reste un moyen incomplet d'exprimer les profondeurs de l'être, que la musique peut dans ce domaine aller plus loin. D'où la relative docilité dont il fera preuve vis-à-vis de Strauss, sans abdiquer pour autant ses prérogatives : « Ce que vous m'avez demandé m'a fixé un but sans m'ôter la liberté ». Il sera pour le musicien un partenaire idéal, aux scrupules constants : « Je ne peux me permettre de concentrer le texte outre mesure : alors j'appauvris le sujet. Il me faut employer une précision extrême à trouver le juste milieu entre le trop et le pas assez. » Et il sait au

besoin s'effacer, ou presque : ainsi, dans la scène de la présentation de la rose, le texte n'est plus qu'une trame infiniment ténue dont la musique vient remplir les jours, régnant en maîtresse quasi absolue dans une situation où elle seule peut exprimer l'ineffable.

La collaboration du musicien et du poète a revêtu au cours du temps des formes sensiblement différentes, contribuant par là à l'évolution du genre. À la fin du XVIII^e^ siècle, où ont régné un Apostolo Zeno et un Métastase, Gluck puis Mozart s'affirment, chacun à sa manière, compositeurs-dramaturges. Le XIX^e^ siècle a été celui, par excellence, des librettistes mais aussi, trop souvent, celui des livrets indigents, mal écrits, ou faits à la chaîne. Il a vu le règne d'Eugène Scribe (1791-1861), infatigable fournisseur de livrets pour tous les compositeurs de son temps, des textes sans génie mais clairs, efficaces, et d'autant plus appréciés des musiciens qu'ils laissaient toute latitude à leur inspiration. Si la production lyrique apparaît alors variée, peu de sujets sont réellement originaux, des situations ou conflits types se répétant sous des habillages différents (ce qui est très sensible, par exemple, dans le domaine du mélodrame avec l'éternelle lutte, quelque visage qu'elle revête, de l'individu contre une autorité familiale, sociale, ou politique). Quand la musique ne parvient pas à donner vie à ces stéréotypes, le livret peut être rendu responsable de l'échec de l'opéra, avec quelque injustice. Car il peut y avoir de bons opéras sur des textes imparfaits, par la seule vertu de la musique. Ainsi les opéras de Massenet, toujours aimés du public des salles lyriques, sont écrits sur des livrets d'autant moins satisfaisants qu'ils sont adaptés le plus souvent de romans, et non de pièces de théâtre : de là des hiatus dans la construction dramatique, des « fossés chronologiques » fâcheux.

Hofmannsthal et, après lui, d'autres écrivains du xx^{e} siècle (d'Annunzio, Cocteau, Calvino) ont ouvert la voie à un renouvellement de l'opéra, lequel tend dès lors vers le théâtre musical. Le texte est maintenant de grande valeur, les situations d'une richesse exceptionnelle, tant symbolique qu'humaine. En même temps, ces livrets abandonnent le découpage traditionnel de l'opéra à numéros pour devenir des manières de conversations en musique. Écrits tout entiers en style récitatif, de tels opéras sont d'accès moins aisé que ceux des siècles précédents : ils requièrent du spectateur une attention soutenue et aussi, de préférence, la compréhension de la langue originale, ce qui n'est pas donné à tous.

Dans l'art lyrique, deux arts se fondent et se fécondent l'un l'autre, parce qu'ils se rendent « mutuels offices ». La parole, sans la musique qui la transfigure, ne serait que ce qu'elle est, comme les choses sans le soleil. Et la musique a besoin de la parole qui contribue à « l'informer », à lui donner un visage pleinement signifiant. L'essence du théâtre lyrique, c'est l'union des mots et des sons, de l'intelligible et du sensible. Conçu pour être mis en musique, un livret stimulera d'autant plus le compositeur qu'il sera de qualité. C'est la raison pour laquelle les très grands opéras sont toujours, sans exception aucune, ceux dont les textes offrent par eux-mêmes de la valeur. Compositeur et poète, s'ils veulent atteindre au chef-d'œuvre, sont donc condamnés à l'excellence, mais aussi et d'abord à l'entente, si possible cordiale plutôt que conflictuelle. « Le mieux, c'est quand un bon compositeur, qui comprend le théâtre, et qui est lui-même en état de suggérer des idées, se rencontre avec un judicieux poète, un vrai phénix. C'est alors qu'on ne doit pas s'inquiéter du suffrage des ignorants. » Ainsi s'exprimait Mozart dans une lettre à son père, le 13 mars 1781, pendant la composition de *L'Enlèvement au sérail*.

4. Mythologie et histoire ancienne

Le règne de l'Antique est éternel. Comme la nature humaine qui, dans ses comportements les plus opposés, lui demande toujours sa caution : en plein vérisme, Pietro Mascagni écrira encore un *Nerone* (1935), comme l'avaient déjà fait Monteverdi (*Le Couronnement de Poppée*, 1642 ou 1643), aux premiers temps de l'opéra, et, à l'époque de Verdi, Arrigo Boito (*Nerone*, 1924). L'empereur romain, dont Monteverdi s'était servi pour montrer la puissance de l'amour même sur une âme aussi monstrueuse, celui, tout à la fois artiste et meurtrier, dans lequel Boito voyait un fascinant exemple de l'union des contraires, devient chez Mascagni, le compositeur de *Cavalleria rusticana*, une illustration du thème « grandeur et décadence » : à la soif du pouvoir la plus insensée succède la mort la plus dérisoire. À chaque fois, Néron apparaît comme celui qui défie les normes humaines mais doit céder à la force du Destin.

• Émotion et magie

L'opéra se nourrit ainsi de figures symboliques, que l'éloignement dans le temps a transformées en mythes, et qui sont donc aptes à incarner – magnifiées par le décor, le chant et la musique – les idées-forces que le librettiste tient à exprimer. C'est cette distance qui sublime ce qui fut simple geste ou simple sentiment d'homme et le fait échapper à un quotidien sans grandeur. Un fait divers atroce mais hélas banal – un meurtre d'enfant – devient, dans la grandeur barbare que lui confère le seul nom de Médée, un thème digne de l'opéra.

Mais c'est là, précisément, que surgit la difficulté : l'œuvre lyrique étant, par définition, une œuvre d'harmonie, les êtres franchement odieux ne lui conviennent guère. Il faut que le héros souffre lui-même pour que le spectateur puisse s'identifier à lui. Horreur et pitié : les deux immuables ressorts tragiques. Néron est saisi de douleur quand meurt dans ses bras celle qu'il aime. L'altière Cléopâtre de Massenet (dans l'opéra du même nom, créé en 1914) devient une pauvre femme épouvantée par l'agonie, et c'est pourquoi la grande plainte musicale qui accompagne sa mort va nous étreindre le cœur. Victime d'un destin qui l'a choisi au berceau, Œdipe s'acquiert d'emblée notre compassion. Et c'est, plus que tout autre, cette idée de fatalité qui va conduire l'opéra à se tourner vers l'Antiquité grecque et romaine pour lui emprunter certains de ses thèmes et de ses personnages.

Cette démarche possède un avantage évident. En travaillant sur une histoire archi-connue, le compositeur attend que le spectateur-auditeur réserve son attention aux aspects artistiques de son œuvre : adaptation de la musique aux personnages, technique des chanteurs, ampleur de l'orchestration. La mythologie grecque et l'histoire romaine étant familières à la plupart des pays qui s'intéressent à l'opéra, nul besoin de traduction. Les tempêtes orchestrales peuvent couvrir la voix, les plus folles vocalises distendre à l'envi les paroles sans nuire à l'intelligibilité de l'ensemble. En outre, la mythologie apporte avec elle le merveilleux, le fabuleux, l'irréel, tandis que l'histoire vient contenter le goût, propre au genre lyrique, des arrivées glorieuses et des défilés triomphaux. N'oublions pas en effet les costumes, qui, avec les décors, jouent un rôle clé dans la mission qui est celle de l'opéra : donner à admirer, avant de donner à penser.

• L'Antiquité édifiante

Dès le premier opéra en date, ou ce qui peut être considéré comme tel, la mythologie fait son entrée en force : ce fut *Daphné* (*Dafne*, musique de Jacopo Corsi et Jacopo Peri sur un poème d'Ottavio Rinuccini, 1598), tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, œuvre qui devait devenir, avec ses *Héroïdes*, l'un des plus grands réservoirs de sujets lyriques. Pour les mariages princiers à l'occasion desquels on commandait ces ancêtres du genre, il fallait des thèmes dépourvus de tragique mais riches d'enseignements moraux : fidélité sans faille d'Orphée – à imiter ; abandon d'Ariane par Thésée, ou de Didon par Énée – à éviter ; poursuite de Daphné par Apollon – à fuir. La pratique du *lieto fine* (c'est-à-dire du happy end) permettait d'ailleurs de rassurer les spectateurs. Orphée retrouvait Eurydice, une biche remplaçait Iphigénie, Bacchus venait déifier Ariane. Le héros qui résiste au destin (Hercule, Œdipe, Ulysse, Prométhée) ou qui sacrifie à de nobles idées une passion passagère (Énée) a la préférence des auteurs, pour la leçon morale que l'on pourra tirer de son attitude. Jusqu'au XVIII^e^ siècle se succèdent ainsi les sujets mythologiques, souvent mis en musique à partir d'un même livret (Métastase en demeure le premier fournisseur) : pas moins de quatre-vingt-dix-huit ouvrages exploitent le thème de Didon et trente-neuf celui d'Énée.

• Le Renouveau romantique

Le Romantisme sonne le glas de cette Antiquité édifiante, soigneusement édulcorée, où l'on se garde d'aller jusqu'à la mort des personnages. Tout va céder le pas aux nouveaux engouements : on découvre Goethe et Shakespeare, le Moyen Âge et les brumes nordiques. Et l'on se passionne pour la destruction du monde gréco-romain par les grandes invasions : c'est ainsi que le personnage d'Attila retiendra l'attention de Verdi en 1846.

Dans ce grand remuement de références et d'idées, un nouveau mythe apparaît : Faust, incarnation de l'éternelle soif de connaissance qui entraîna le premier péché et continue, depuis lors, de torturer les hommes. Nouvel Hercule au carrefour entre le Bien et le Mal, nouveau Prométhée criant le désespoir de la créature privée de feu et la révolte de celui qui lui a, pour son malheur, révélé la clarté, Faust rajeunit les anciens mythes et suscite un tel nombre d'ouvrages – quarante-huit opéras et trente-neuf tragédies – qu'un parodiste, Leprévost, fera jouer, en 1869, un *Faut du Faust, point trop n'en faut...*

Pourtant le soleil éclatant du Sud, la solidité et l'équilibre méditerranéens tiennent bon face aux évanescences et aux rêveries germaniques. Surtout sous le premier Empire et dans les décennies qui suivirent, l'histoire ancienne continue à fournir des personnages emblématiques à l'opéra. Alexandre, Hannibal, Hadrien, Titus ou Scipion, des âmes exemplaires, porteuses de grandes idées : bravoure, obéissance au devoir, patriotisme et abnégation. Vercingétorix ou Spartacus incarneront, en des heures cruciales, la défense de la liberté. C'est *Carmen* contre *Faust*, mythe méditerranéen contre mythe germanique.

Avec l'héroïne de Bizet, la femme libre va surgir dans l'opéra, chassant ses sœurs soumises et victimes, Lucrèce, Pauline, Virginie. Sémiramis, Zénobie l'intrépide, Messaline, aussi sulfureuse que Théodora, Médée et Phèdre, Déjanire, Jaële, Judith, Cléopâtre bien sûr, puis Hérodiade, Clytemnestre, Électre séduisent désormais les librettistes. La femme incarne dès lors le destin (*fatum*) de l'homme, ce qui lui vaut précisément son nom de femme fatale.

Mais l'on ne renonce pas pour autant au type de la noble et vertueuse créature que le classicisme mettait au premier rang. Fou

de Virgile, Berlioz n'hésite pas à violer la tragédie grecque en faisant se suicider Cassandre dans Troie en flammes (*Les Troyens*), compromettant ainsi les *Agamemnon* ou les *Électre* qui suivraient puisque, sans le retour de Cassandre auprès du roi des rois, Clytemnestre n'avait plus aucun motif de tuer son époux. Massenet, de son côté, renouvellera le thème des vestales coupables et celui de Virginia, en campant le personnage de Postumia, l'aïeule de la fautive, qui la poignarde pour la soustraire au supplice (*Roma*, 1912).

Sans doute parce que le public s'est un peu lassé de l'horreur tragique engendrée par les fureurs de Phèdre ou de Médée, les librettistes vont se mettre à lui proposer des héroïnes qu'il pourra prendre en compassion, les douces victimes des tristes élégies : Briséis, Héro, Sapho, Chloé, l'innocente Nausicaa. Cette tradition se continuera jusqu'aux opéras « magiques » de Richard Strauss composés sur des livrets fouruis par l'érudit Joseph Gregor : *Daphne* (1938) et, d'après un projet de Hofmannsthal, *L'Amour de Danaé* (*Die Liebe der Danae*, composés entre 1938 et 1940 et créé en 1952), Danaé et sa pluie d'or, Daphné et sa métamorphose évanescente qui ne laisse plus d'elle que l'ondoiement d'une voix dans la stridulation des grillons.

• Les deux démarches

Quels que soient les personnages sur lesquels ils portent leur choix, deux démarches se font jour parmi les librettistes. Ils peuvent rester fidèles au contenu du mythe ou de l'histoire : c'est le cas, parmi des milliers d'autres, de Andrea Leone Tottola (*Ermione* de Rossini, 1819), de Salvadore Cammarano (*Orazi e Curiazi* de Saverio Mercadante, 1846), de Barbier et Carré (*Psyché* d'Ambroise Thomas, 1857). *L'Orestie* de Sergueï Ivanovitch Taneïev (sur un

livret d'Alexseï Alexeïevitch Venkstern, 1895), par exemple, débute, comme l'*Agamemnon* d'Eschyle, par le chant du veilleur qui guette les flambeaux annonciateurs du retour d'Agamemnon. À la musique d'enrichir ou d'approfondir, grâce aux pouvoirs de l'orchestre, les états d'âme les plus opposés : le cri de guerre d'Achille résonne formidablement quand Michael Tippett vient à l'imaginer (*King Priam*, 1962, sur un livret du compositeur), tout comme fait frémir par sa sauvage beauté le hurlement « Orest ! » jailli des entrailles d'Elektra (dans l'opéra du même nom de Richard Strauss sur un livret de Hofmannsthal, 1909). En face de ces paroxysmes, la Pénélope de Fauré, toute en délicates nuances, devient une élégante illustration de l'attente (sur un livret de René Fauchois, 1913), et la Bérénice d'Albéric Magnard, du noble renoncement (sur un livret du compositeur, 1911).

Mais, le plus souvent, les librettistes tiennent à renouveler l'enseignement que l'on a tiré jusqu'à eux des mythes dont ils s'inspirent. Chez Massenet, c'est Ariane elle-même (dans l'opéra du même nom sur un livret de Catulle Mendès, 1906) qui descend chercher aux Enfers sa sœur Phèdre, apportant à Perséphone ces roses qu'elle n'a plus revues depuis ses noces avec Pluton. Ce sont précisément des roses qui pleuvent, grandiose invention, dans l'*Héliogabale* de Déodat de Séverac (sur un livret d'Émile Sicard, 1910), pour, de l'amas de leurs légers pétales, ensevelir les conjurés. L'une des dernières *Ariane*, celle de Bohuslav Martinů (sur un livret du compositeur d'après *Le Voyage de Thésée* de Georges Neveux, 1961), entend nous apprendre que le Minotaure n'est autre que le double qui sommeille en chacun de nous. Plus austère, l'Œdipe d'Enesco (1936) affronte une autre question que celle de l'énigme traditionnelle : « Qu'est-ce qui est plus grand que le destin ? » Mais la réponse est identique : « l'homme ». Le rire aigu de la Sphinge – une prouesse musicale et vocale – y accompagne alors un ultime

défi : « L'avenir te dira si la Sphinge, en mourant, pleure de sa défaite ou rit de sa victoire ! »

Plus légers sont les jeux de l'opéra-comique : la Baucis de Gounod (*Philémon et Baucis*, sur un livret de Barbier et Carré, 1860), que Jupiter a rajeunie et qu'il poursuit de ses avances, fait promettre au maître des dieux, avant de se donner à lui, d'exaucer un vœu : « Vieillissez-moi d'abord, vous m'aimerez... après ! » et le dieu d'obtempérer. Andromède (*Persée et Andromède*, de Jacques Ibert sur un livret de Nino d'après Jules Laforgue, 1929), loin de vouloir être délivrée par le bravache Persée de son monstre-gardien avec qui elle joue aux échecs, réussira à épouser ce dernier, quand – clin d'œil à *La Belle et la Bête* – une métamorphose inattendue l'aura transformé en beau prince. Quant à l'Ariane de Darius Milhaud (*L'Abandon d'Ariane*, opéra de chambre, sur un livret de Henri Hoppenot, 1928), elle se débarrasse de Thésée, qu'elle abhorre, en l'enivrant et le laisse emmener Phèdre à sa place.

Un pas de plus et l'on en vient à mélanger les époques. Par simple esthétisme, Berlioz, dans la seconde partie des *Troyens*, *Les Troyens à Carthage*, fait dialoguer tendrement Énée et Didon – un des plus beaux duos de l'art lyrique – sur des paroles empruntées au *Marchand de Venise*. La commedia dell'arte fait irruption dans l'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss (sur un livret de Hofmannsthal, 1912), lorsque la frivole Zerbinetta essaie de consoler sa consœur antique. Ariane sera devenue, décidément, l'héroïne de prédilection : incarnant toutes les errances et toutes les solitudes, elle ouvre, l'une après l'autre, les portes des sept caches aux pierres précieuses (*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas d'après le drame de Maeterlinck, 1907), tels les sept sceaux brisés de l'Apocalypse. Restons dans le château de Barbe-Bleue avec une autre Ariane, Judith, qui, dans l'œuvre de Béla Bartók (*Le Château de Barbe-*

Bleue, sur un livret de Béla Balázs, 1918), parcourt les sombres couloirs d'un labyrinthe, celui de la Connaissance. Wagner, lui-même, en faisant descendre aux Enfers Arindal, le héros de ses *Fées* (écrit en 1833, créé en 1888), n'a pas hésité à se réapproprier, pour en nourrir son personnage, tout à la fois Orphée, Hercule, Persée et Bellérophon.

Il peut arriver enfin, à l'inverse, que la mythologie pénètre l'univers moderne, apportant ainsi une richesse de résonances que sait utiliser par ailleurs la psychanalyse. La superposition des époques est ici le fruit de l'hallucination ou de la folie. Dans *Le Roi Roger* (*Król Roger* de Karol Szymanowski, 1926), Dionysos entraîne dans une bacchanale délirante la cour du roi et jusqu'à la reine. Roger, resté seul, comprend qu'il ne peut chasser Dionysos et ses maléfices, parce que celui-ci est aussi indissociable de lui que sa vie même. Dans *Death in Venice* de Benjamin Britten (d'après Thomas Mann, 1973), le héros, de plus en plus fiévreux, croit entendre tour à tour – et nous entendons réellement sur scène – les voix d'Apollon et de Dionysos, qui lui dispensent des conseils opposés : combat de l'ordre et du désordre, de la nuit et du jour, de la raison et de l'ivresse.

Mais le plus bel usage de la mythologie, dans l'art lyrique moderne, se trouve sans doute chez Stravinski (*The Rake's Progress*, 1951). Tom Rakewell le libertin agonise, veillé par Vénus, en compagnie d'Achille, d'Hélène, d'Eurydice, de Perséphone et de Pluton. Le mourant invite Orphée à chanter sur sa lyre, comme cela se pratiquait jadis lors des mystères de Byblos, le décès du bel Adonis. Fantasmagorie digne des anciens opéras baroques aux merveilleuses machines, qui mélangeaient les temps sans vergogne ? Ce n'est, au fond de sa cellule d'aliéné, que l'ultime obsession de celui que les maléfices de Nick Shadow (Old

Nick : « le Diable » ; Shadow : « les ténèbres »), autre Méphisto, ont rendu fou.

Danielle PORTE

Bibliographie

B. Banoun & J.-F. Candoni dir., *Le Monde germanique et l'opéra : le livret en question*, Klincksieck, Paris, 2005
A. Cassi ramelli, *Libretti e librettisti*, Ceschina, Milan, 1973
J. Kerman, *Opera as drama*, Knopf, New York, 1956, nouv. éd. révisée, Univ. of California Press, Berkeley, 1988 (*Opéra et drame*, Aubier-Montaigne, Paris, 2001) ; *Opera and the Morbidity of Music*, New York Review Books, New York, 2008
I. Manczarz, *Le Théâtre et l'opéra sous le signe de l'histoire*, Klincksieck, 1994
M. J. Meyer dir., *Literature and Musical Adaptation*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2002
D. Porte, *Roma diva. L'inspiration antique dans l'opéra*, Les Belles Lettres, Paris, 1987
P. J. Smith, *The Tenth Muse : a Historical Study of the Opera Libretto*, Knopf, 1970.

LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1904, l'Orchestre symphonique de Londres (London Symphony Orchestra) est dirigé jusqu'en 1911 par l'un des plus grands chefs allemands de l'époque, Hans Richter. À l'origine de sa création, la dissidence d'un groupe de musiciens de l'Orchestre de Queen's Hall, en désaccord avec leur chef Henry Wood. Ces instrumentistes bâtissent d'emblée un système de fonctionnement en autogestion. Ils font appel aux meilleurs chefs de l'époque et l'orchestre devient l'un des ensembles britanniques les plus recherchés. En 1912, il est le premier orchestre européen à effectuer une tournée aux États-Unis, sous la direction d'Arthur Nikisch. Peu après, l'orchestre aurait dû se trouver sur le *Titanic* lors du naufrage de ce dernier, sans un changement de date en dernière minute.

Jusqu'en 1950, Edward Elgar, Albert Coates et Hamilton Harty dirigent la plupart des concerts, mais il n'y a aucun chef permanent. Le premier à occuper ce poste après Richter est Josef Krips (1950-1954). Puis l'orchestre s'attache la présence légendaire de Pierre Monteux, qui signe, à l'âge de quatre-vingt-six ans, un contrat de vingt-cinq ans ! Son mandat ne durera que trois ans (1961-1964). István Kertész lui succède et transforme l'orchestre en profondeur, le hissant au niveau des grandes formations européennes (1965-1968). Après sa mort accidentelle, André Previn prend sa suite (1968-1979) et en fait un champion de tous les répertoires et de tous les styles : un modèle de polyvalence. La politique discographique s'intensifie et celui que l'on appelle désormais le L.S.O. (London

Symphony Orchestra) s'inscrit rapidement dans le livre des records comme l'orchestre qui compte le plus d'enregistrements à son actif.

Avec Claudio Abbado (1979-1989), le L.S.O. entre dans une ère de médiatisation indispensable à sa survie. Les recettes représentent 70 p. 100 du budget ; le reste est partagé entre subventions et mécénat ; l'orchestre doit donc adapter sa politique de communication aux exigences des temps modernes. MichaeI Tilson Thomas (1988-1995), Colin Davis (1995-2006) et Valery Gergiev (depuis 2007) ne font que s'inscrire dans cette ligne où le chef permanent est une étoiIe qui permet à l'orchestre de briller davantage sans disposer du moindre pouvoir artistique. Après avoir joué longtemps au Royal Festival Hall, le L.S.O. réside au Barbican Center à partir de 1982.

Le L.S.O. a toujours réservé une pIace prudente, mais non négligeable, à la musique contemporaine, principalement britannique – créations d'œuvres d'Edward Elgar (*Concerto pour violoncelle*, 1919), William Walton (*Belshazzar's Feast*, 1931 ; *Varii Capricci*, 1976), Oliver Knussen (*Concerto pour orchestre*, 1970 ; *Flourish with Fireworks*, 1988), Arthur Bliss (*Metamorphic Variations*, 1973), Michael Tippett (*Triple Concerto pour violon, alto et violoncelle*, 1980 ; *The Rose Lake*, 1995), Robert Saxton (*Concerto pour violoncelle*, 1993), George Benjamin (*Palimpsest*, 2000 ; *Shadowlines*, 2003), Peter Maxwell Davies (*Dixième Symphonie*, 2014)... –, mais aussi internationale : Aaron Copland (*Music for a Great City*, 1964), Hans Werner Henze (*Ariosi*, 1964 ; *Tristan*, 1974), Krzysztof Penderecki (*Première Symphonie*, 1973), Toru Takemitsu (*Quotation of Dream*, 1991), John Adams (*Concerto pour violon*, 1994)...

Alain PÂRIS

LOURE

Instrument à vent de la famille des cornemuses (du latin *lura* : petit sac ; ou du nordique *ludr, lura* : trompe). Au Moyen Âge (XIII^e^ s.), l'appellation est générale en France ; mais au XVIII^e^ siècle et jusqu'au début du XX^e^, loure ne désigne plus qu'une variété de cornemuse populaire en Normandie et aux confins de la Bretagne.

Loure est aussi le nom d'une danse française, proche de la bourrée auvergnate et accompagnée par l'instrument dont on vient de parler (d'où le nom de la danse) ; elle était de rythme ternaire (3/4, parfois binaire à 6/8), de tempo lent, avec une forte accentuation sur le premier temps. Une loure citée par Raoul Feuillet (1704) fut composée pour les maîtres de ballet Blondi et Philibois. Cette danse paysanne entra dans la suite instrumentale (XVII^e^-XVIII^e^ s.), notamment avec Colasse, Charpentier, Couperin, Bach.

Pierre-Paul LACAS

LUTH

Introduction

L'histoire de la musique en Europe montre que chaque siècle possède son instrument de prédilection, tel le piano au XIX^e^ siècle. Le seizième fut l'âge d'or du luth. Il fut le premier instrument à jouir d'une vogue propre, analogue à celle de la viole ou du clavecin. Sa marque reste vivace parmi les idéaux de notre civilisation puisqu'il représente généralement le symbole poétique de la musique. La littérature et l'imagerie de la Renaissance évoquent très souvent le luth jusque dans certaines peintures à caractère religieux où il figure entre les mains des anges. Destin glorieux pour un instrument qui subira une longue éclipse avant que son répertoire ne renaisse à la fin du XX^e^ siècle. Néanmoins, l'art du luth fut pratiqué durant trois siècles et demi, du Moyen Âge jusque vers 1780. Malgré une vie relativement brève, cet instrument joue un rôle fondamental dans la naissance de la musique européenne : son avènement correspond au développement de la musique instrumentale qui ne jouait auparavant qu'un rôle secondaire. Ses possibilités polyphoniques autorisent et suggèrent à la curiosité des musiciens les premiers accords. L'apparition du luth est donc une période clé dans la genèse de l'harmonie occidentale.

Amour jouant du luth, R. Fiorentino. *Rosso Fiorentino (1494-1540), Amour jouant du luth, 1522. Peinture sur bois (H. 0,39 ; L. 0,47). Galerie des Offices, Florence, Italie.*

Toutefois, le luth des pays d'Europe n'est qu'un individu de la vaste famille des cordophones. Tous les instruments se composant d'une caisse de résonance sphérique ou ovale et d'un manche sur lesquels se tendent des cordes peuvent se ranger dans la catégorie des luths ; en outre, ceux-ci se différencient des harpes et des cithares par la brièveté de leur son. On trouve des luths dans le monde entier et depuis la plus haute antiquité : les civilisations babylonienne et hittite l'utilisent couramment (III^{e} millénaire av. J.-C.), ainsi que les Égyptiens dès la XVIII^{e} dynastie. On le rencontre aussi dans l'Asie antique, où il a d'ailleurs survécu sous des formes variées dans les musiques actuelles. Les Indes fournissent l'exemple de la *vina* et du

Copyrighted material

sitar, dont le jeu permet d'exprimer un art musical extrêmement raffiné et hautement spirituel. En Chine et au Japon, le *k'in* et le *biwa* sont des instruments de musique traditionnelle dont l'apprentissage nécessite une discipline d'ascèse et de purification. On connaît aussi de nombreuses variétés de luths en Afrique, et les pays arabes possèdent un instrument du même genre, dont le nom ancien *al-aoud* (le bois) est à l'origine du vieux français *lut*.

1. Les origines : le luth arahe (al-aoud)

Depuis plusieurs siècles, le luth symbolise la musique traditionnelle dans le monde arabe. Sa forme actuelle semble s'être stabilisée vers 750 avant J.-C., période depuis laquelle il se caractérise par une caisse de résonance particulièrement ronde et profonde, un manche court et étroit terminé par un chevillier renversé en arrière. La table d'harmonie qui recouvre la caisse est en bois résineux, souvent percée de trois roses (qui subsisteront dans le luth médiéval occidental, comme on peut le voir par exemple dans les miniatures ornant les *Cantigas de Santa Maria* du roi Alphonse le Sage vers 1250). La plaque de touche est dépourvue de frettes mais Ia théorie musicale arabe savante sait en calculer les emplacements. Il existe de nombreux autres types de luths comme le *koueitra* marocain à la forme allongée et dont la table n'est percée que d'une seule rose, le *setâr* iranien employé pour jouer la musique persane raffinée et également une grande quantité de luths à manche long. Notons enfin que l'aoud classique connaît une version tunisienne plus petite.

L'aoud est joué pour accompagner Ie chant classique, seul ou avec d'autres instruments d'orchestre, et en solo dans les improvisations – les *maqâmat*, formules destinées à être

développées selon les règles complexes de la musique arabe savante. Depuis ses origines, la tradition de jeu de l'aoud n'a subi aucune rupture et il est toujours pratiqué et enseigné selon les différentes traditions dans les grands centres comme Bagdad, Beyrouth, Le Caire et Rabat.

Actuellement, l'aoud est tendu de cinq doubles cordes, traditionnellement de boyau mais que l'on remplace de plus en plus par le Nylon. L'instrument est tenu à l'horizontale, la caisse sur la cuisse du musicien, qui pince les cordes au moyen d'un plectre en plume d'aigle – aujourd'hui en plastique – tenu entre le pouce et l'index. Il faut remarquer I'identité de position des luthistes occidentaux, au travers de I'iconographie médiévale et renaissance, en particulier en ce qui concerne la main droite, même lorsque ceux-ci eurent abandonné l'usage du plectre.

L'aoud est accordé en quarte juste, avec une seconde (*sol* 1, *la* 2, *ré* 3, *sol* 3, *ut* 4). Sa sonorité peut être douce et veloutée ou à l'inverse gutturale et dure selon le type d'attaque. Son pouvoir expressif très vaste provoque chez l'auditoire, lorsqu'il est joué avec art, une sorte de fascination que le public occidental des XVI^e^ et XVII^e^ siècles semble avoir connu dans des conditions comparables.

2. Le luth occidental

• Organolologie et lutherie

Depuis son apparition en Europe vers le IX^e^ siècle jusqu'à son abandon, le luth a conservé une caisse de résonance en forme de demi-poire, avec de légères différences de lignes selon les écoles, poursuivie par un manche et un chevillier monté selon un angle prononcé et divisé par des ligatures de boyau, les frettes. Mais au

long des siècles, bien des éléments se sont transformés : le nombre des cordes n'a cessé de s'accroître, les manches de s'allonger, les chevalets de s'élargir, sans parler des décorations dont le style changeait pour satisfaire au goût du moment et dont la quantité variait selon la fortune de l'acquéreur. Lorsque l'instrument apparaît à nos yeux, il serait vain d'imaginer, si l'on est étranger au métier de luthier, combien d'opérations multiples et complexes interviennent dans la fabrication d'un luth. Le plus frappant est sa grande légèreté : à taille égale, le luth est trois fois plus léger qu'une guitare de concert moderne. Cette caractéristique s'explique par la minceur des éléments et le choix des matériaux. Il en résulte une extrême fragilité, seule responsable de l'incroyable érosion subie par les luths : sur plusieurs dizaines de milliers d'instruments fabriqués pendant les XVI^e^ et XVII^e^ siècles, quelque deux cents seulement nous sont parvenus et pour la plupart ils sont en bien piteux état.

Les conseils de prudence ne manquent pas à l'époque ; ainsi Thomas Mace nous dit en 1676 : « Il n'y a rien de mieux que de ranger son luth dans un lit où l'on dort couramment, mais il faut prendre garde de ne point s'y jeter, car nombre de bons luths se sont ainsi gâtés. » C'est en tout cas une conception à la fois rigide et légère qui confère au luth son timbre cristallin inimitable. D'autre part, les qualités propres d'un instrument peuvent être plus ou moins bien mises en évidence par le choix des cordes – groupées par paires – toujours faites de boyau de mouton, et dont les meilleures étaient fabriquées à Rome et à Munich.

Tous les textes anciens insistent sur le fait que la qualité d'un luth dépend avant tout de la sécheresse des bois employés. À cela il faut ajouter que les arbres devront être abattus au début de l'hiver, période à laquelle la sève est descendue dans les racines. La caisse

de résonance d'un luth est réalisée par un assemblage de *côtes*, fins fuseaux de bois dur, dont les plus employés sont : l'érable ondé, l'if, le frêne, mais aussi le corozo (appelé ivoire végétal) et l'ébène. Le nombre de côtes peut varier considérablement, environ onze, mais les Italiens ont apprécié les caisses « multicôtes » (de 31 à 51 et plus) où un effet de trompe-l'œil très surprenant était obtenu en débitant chaque côte d'if à cheval sur le cœur et l'aubier, aux couleurs très opposées. Pour assembler la caisse, les luthiers avaient recours à l'usage d'un moule en bois massif, sculpté à la forme de la future caisse. Une fois les côtes jointes les unes aux autres au moyen de papier collant, la caisse était proprement démoulée et les joints renforcés à l'intérieur par des bandes de papier ou encore par du parchemin qui, après collage à la colle chaude, avait la propriété de mettre la caisse en tension et de lui conférer ainsi une rigidité exceptionnelle. C'est ce procédé qui provoque sur chaque côte un creusement, dont l'effet esthétique ne manque jamais d'arrêter le regard. Le manche, toujours fait de bois léger, est très rond au XVI^e^ siècle puis minutieusement galbé « en bec de canard » au XVIII^e^, ménageant ainsi une bonne surface de collage du côté de la caisse, et une finesse confortable pour la main gauche du musicien du côté du chevillier. L'assemblage du manche sur la caisse se fait par un joint « à vif », c'est-à-dire sans aucun emboîtement ; le collage est ensuite renforcé par l'implantation d'un long clou forgé. C'est à cette étape de l'œuvre que le luthier doit accorder toute son attention à la position du manche par rapport à la caisse sur laquelle sera collée la table d'harmonie ; il doit alors tenir compte des déformations qui ne manqueront pas d'apparaître lors de la mise en tension des cordes, et les compenser d'avance, pour obtenir un instrument facile à jouer. La table d'harmonie est ensuite choisie, le plus souvent dans un épicéa aux fibres très serrées. Bien souvent les tables étaient vendues avec des rosaces déjà découpées, mais il va

sans dire que les luthiers préféraient mener à bien cette tâche délicate eux-mêmes lorsqu'ils faisaient des luths de belle qualité. La découpe de la rose se faisait « au canif », l'outil traditionnel du luthier, et selon un patron en papier collé à l'envers de la table. C'est par un coup de canif assez inimitable et d'une exceptionnelle sûreté que se sont distingués les meilleurs luthiers : Laux Maler et Hans Frei à Bologne (début XVI^e siècle), Wendelinus Tieffenbrucker et Michielle Harton à Padoue (début XVII^e siècle), Magnus Dieffopruchar et Matteo Sellas à Venise (première moitié du XVII^e siècle), tous Allemands formés à Füssen en Bavière et émigrés en Italie où florissait le commerce du luth.

Enfin venait le moment de barrer la table d'harmonie, c'est-à-dire conférer à une mince planchette d'épicéa une rigidité capable de s'opposer à la pression des cordes. Des barres de faible hauteur étaient collées en travers de la table, déterminant par leur position la puissance et la richesse du son. Les barrages étaient évidemment un des principaux secrets des bons artisans, et non pas ceux des vernis comme on le prétend encore souvent de nos jours.

La dernière opération avant le vernissage, lequel pouvait intervenir plusieurs mois après l'achèvement, consistait à coller le chevalet sur la table d'harmonie. Encore un tour de force, car le chevalet est en même temps cordier (on y noue les cordes) et travaille par conséquent en « arrachement ». Or les chevalets anciens sont très étroits et supportent néanmoins plusieurs dizaines de kilogrammes de tension. La réussite de ce collage était donc conditionnée par un sérieux tour de main et une bonne habitude de l'emploi de la colle chaude. L'instrument était ensuite garni d'une plaque de touche, en bois fruitier jusqu'à la fin du XVI^e siècle puis en ébène, et souvent fortement bombée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Restait ensuite à ajuster les chevilles dans les trous du chevillier.

Les luths anciens étaient souvent signés au moyen d'une « marque au feu » que l'on apposait sur la table, à la naissance du manche ou encore sur la brague, pièce qui renforce le bas de la caisse à l'extérieur.

• La famille des luths de la fin du XVI^{e} siècle au XVIII^{e} siècle

Michael Praetorius décrit dans son traité *Syntagma Musicum* (1615-1620), six tailles de luths dont on peut penser que les longueurs de corde vibrante étaient comprises entre 90 centimètres pour le plus grand et 30 centimètres pour le plus petit. L'accord utilisé pendant tout le XVI^{e} siècle et le début du XVII^{e} est composé de quatre quartes avec une tierce au milieu, que l'on appelait en France le « vieil ton ». Les chœurs (paires de cordes) graves étaient souvent doublés à l'octave. Le premier chœur pouvait être double ou simple (chanterelle).

Dès le début du XVII^{e} siècle, les luths s'augmentent de nouveaux chœurs dans le grave. Les manches s'élargissent et s'allongent car on cherche à donner de la clarté au son en allongeant les cordes. On voit alors s'ajouter la « poulie » sur le bord du chevillier pour tendre une première corde désormais simple (il en ira de même pour la seconde vers 1630-1640). Après une brève période à dix chœurs, pendant laquelle on commence à rechercher de nouvelles manières d'accorder, le luth se voit ajouter un onzième chœur et son accord se stabilise au « nouveau ton ». C'est vraisemblablement en Allemagne, vers 1720-1730, que l'on ajoutera au chevillier (côté grave) un « cavalier » permettant de porter à treize le nombre de chœurs. C'est probablement aussi durant cette période qu'apparaîtront les doubles chevilliers de style germanique rendant caduques poulies et cavaliers.

• Les instruments dérivés du luth

Nos ancêtres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles étaient loin d'être unanimes sur les définitions qu'il convenait de donner des termes « théorbe », « archiluth », « chitarrone », « luth théorbé », et l'on est confronté de nos jours à un véritable imbroglio typologique. On comprendra aisément notre réserve à vouloir donner de chaque type une description univoque. Il nous semble d'ailleurs plus intéressant d'essayer de comprendre à quoi correspond l'apparition de ces « dérivés du luth ». Autrefois, le luth était monté entièrement de cordes de boyau dont le rendement est très satisfaisant dans l'aigu, beaucoup moins dans le grave. Lorsque le luth ne joue pas seul et qu'il se joint à d'autres instruments, ses graves risquent alors d'être couverts. Avec l'essor de la musique instrumentale d'ensemble, dans les dernières années du XVI^e^ siècle, les musiciens et les luthiers mirent au point des luths dont les cordes graves étaient plus longues que les cordes aiguës ; le registre grave rendait ainsi un son plus puissant et surtout plus clair. Après avoir essayé d'allonger dans ce but la caisse du luth, ce qui rendait le jeu incommode, on se décida à donner une extension au chevillier, dans le prolongement du manche, solution aussi satisfaisante pour le son que pour le jeu, et qui fut rapidement adoptée. On trouve dès la fin du XVI^e^ siècle différentes tailles de luths munis de doubles chevilliers, qui vont prendre le nom d'archiluth, ou luth théorbé en Italie, d'assez petite taille et accordé comme le luth courant, de théorbe, beaucoup plus grand, dont un texte anglais du début du XVIII^e^ siècle nous apprend qu'il existait un petit modèle pour jouer dans les pièces en solo et un plus grand pour l'accompagnement. Il semble qu'en France on le montait de préférence en boyau alors qu'en Italie ce sont les cordes métalliques qui dominaient (l'instrument s'appelait « chitarrone »). Il faut citer aussi l'angélique, qui ne semble pas avoir

été très différente du théorbe, sur le plan morphologique, mais dont la particularité réside dans son accord : seize cordes simples accordées diatoniquement, d'où un nombre de chœurs impressionnant pour une étendue très restreinte. Ce type d'instrument fut donc très rapidement abandonné.

3. Rôle profane et rôle sacré

On sait peu de chose sur l'emploi du luth dans la musique au Moyen Âge. Cela tient d'abord au manque total de documents écrits, puisque la musique elle-même commençait seulement de se donner des règles graphiques. La notation musicale venait de naître et restait très imprécise. De plus, elle ne s'adressait qu'aux chants liturgiques, tropes ou séquences. Le choix des instruments était donc des plus arbitraires et, lorsqu'il s'agissait d'interpréter une pièce, un luth pouvait aussi bien prendre la place d'un rebec ou d'une flûte ; à cette époque, on grattait en effet les cordes au moyen d'un plectre. Ce faisant, on n'attaquait qu'une seule corde à la fois. Le jeu du luth était donc mélodique, comme celui de la plupart des instruments médiévaux.

Au Moyen Âge, le profane et le sacré divisent catégoriquement la musique. La partie profane se caractérise essentiellement par la musique de danse qui est jouée par de petits ensembles de trois ou quatre instruments, parmi lesquels figure le luth. L'absence d'harmonie est remplacée par la forme de la ritournelle : chaque instrumentiste reprend le thème de la danse à son tour, en le déformant suivant sa fantaisie et surtout selon sa mémoire puisqu'il n'existait aucune partition. Viennent ensuite les jongleurs et les ménestrels qui utilisaient le luth pour accompagner leurs chansons. Ici l'accompagnement se limitait à la paraphrase mélodique de la

chanson. L'air de luth venait aussi entrecouper d'intermèdes les « gestes » et les « dits », qui étaient souvent interminablement longs. En fait, le luth ne jouait jamais le rôle de soliste au sens où on l'entend maintenant ; il restait toujours complémentaire d'une forme qui l'englobait.

Dans la musique sacrée, le rôle du luth fut tout différent et c'est là que se trouve l'origine de son développement. À l'époque où régnait la mélodie, c'est parmi les chants liturgiques, qui bénéficient des premières notations, qu'apparaissent les premières tentatives de polyphonie à deux ou trois voix. Comme on était encore loin d'être fixé sur la composition des timbres, il arrivait que l'on confiât à un luth l'exécution d'une des parties de la pièce polyphonique. Les voix des chanteurs se trouvaient alors soutenues et enrichies par un timbre instrumental. Et c'est dans ce genre d'ensemble que les luthistes prirent conscience à la fois du sentiment harmonique et des possibilités que leur offrait leur instrument. Dès lors, ils n'eurent de cesse d'adapter au luth seul ces chants à plusieurs voix ; c'est alors que l'on abandonna l'usage du plectre, car il devenait un obstacle au contrepoint, pour une nouvelle technique qui consistait à pincer les cordes avec les doigts, ce qui permettait de faire sonner plusieurs cordes simultanément.

4. À la recherche de l'accord

C'est là le phénomène le plus significatif et le plus important de l'histoire du luth. On ne peut dire exactement si c'est le luth qui conduisit à l'harmonie ou les premières polyphonies qui la suggérèrent aux luthistes ; toujours est-il que le luth est un des tout premiers instruments à s'engager dans la voie qui fut celle de la musique occidentale. Il s'agit là d'un phénomène de rupture

comparable à celui que l'on rencontre dans les sciences : une pratique – en l'occurrence celle des luthistes dans la polyphonie vocale et dans les adaptations qu'ils en faisaient pour leur instrument – provoque la naissance d'une théorie qui fonde cette pratique. Les luthistes rompent avec la pensée mélodique horizontale et passent à la pensée harmonique verticale : ils ont découvert l'accord.

On ne saurait minimiser une telle découverte puisqu'en réalité elle est la base de la musique occidentale. Elle s'affirme très tôt. Et l'on sait que les luthistes du XV^e^ siècle cultivaient déjà un art fort subtil puisque, en 1487, le théoricien flamand Johannes Tinctoris écrit avec admiration « qu'ils sont seuls à pouvoir jouer non seulement une ou deux voix, mais trois ou quatre en même temps, ce qui est fort difficile ».

Le XV^e^ siècle a laissé quelques noms de luthistes de cour, mais, paradoxalement, aucune de leurs compositions : on n'écrit toujours pas la musique pour le luth. Les cours princières témoignent d'un vif intérêt pour cet instrument. Il est présent partout, dans toutes les classes de la société. Il apparaît même dans les scènes religieuses : il est représenté par Vittore Carpaccio dans la *Présentation au temple* et par Francesco Francia qui le place aux pieds de la *Madonna in trono*. On attribue au luth des qualités toutes plus brillantes les unes que les autres. « C'est l'instrument des dieux. »

5. La tahlature de luth

Le courant de la théorie harmonique amorcé entre autres par les luthistes au XIV^e^ et au XV^e^ siècle fut fondé en raison dans les

premières années du XVI^e siècle avec la diffusion d'un système de notation original et spécifique de l'instrument : la tablature.

Contrairement à l'écriture musicale moderne qui détermine des hauteurs de son, la tablature est une partition de doigtés qui indique, par des signes spéciaux, la place que doit prendre chaque doigt sur le manche de l'instrument. La tablature ne renseigne donc pas sur la nature de la musique, et l'on est contraint de la transcrire et de la jouer au luth pour la connaître.

Trois systèmes de tablature sont apparus à peu près simultanément en Allemagne, en Italie et en France. Le système allemand, qui aurait été inventé vers 1450 par Konrad Paumann, est d'une grande complexité. Il consiste à chiffrer systématiquement toutes les cases du manche, obligeant ainsi l'interprète à connaître par cœur environ cinquante-quatre lettres représentant chacune une case. La difficulté de lecture qui en découlait le fit très vite abandonner pour les systèmes français et italien, à la fois plus simples et surtout plus concrets. Dans ceux-ci, les six lignes de la tablature figurent les cordes, les lettres désignent les cases, le rythme étant indiqué au-dessus de l'ensemble par des hampes de note. Seules différences entre les deux systèmes : l'emploi de lettres pour les Français qui placent la corde aiguë en haut, tandis que les Italiens font l'inverse et notent en chiffres.

L'intérêt capital de la tablature est en premier lieu son caractère concret qui donne en une vision réaliste une sorte de synthèse entre la technique et la musique. En outre, comme le luth n'était pas accordé selon un diapason fixe, on évitait ainsi les problèmes de transposition.

L'avènement de la tablature se pose comme un événement unique dans l'histoire de la musique instrumentale. Elle constitue une tentative d'écriture musicale parallèle à la notation traditionnelle abstraite. Les luthistes entendirent révéler, par le système de la tablature, non seulement la musique elle-même, mais aussi les aspects techniques spécifiques du luth, que l'écriture en notes ne communique pas. On peut d'ailleurs se demander si, en d'autres circonstances, le système ne se serait pas étendu à tous les instruments puisqu'en fait l'orgue et la viole furent à l'origine notés en tablature. La tablature, dans son essence, présente un caractère spécialisé qui ne correspond guère à l'idéologie universaliste de la Renaissance ; ce qui expliquerait que la notation traditionnelle se soit généralisée, laissant la tablature aux seuls luthistes qui, dès lors, se trouvaient enfermés dans une sorte d'ésotérisme. L'expression « donner de la tablature » est d'ailleurs passée dans le langage pour exprimer le caractère impénétrable de quelque chose.

Un esprit créatif imprégna la vie musicale de tout le XVI^{e} siècle pendant lequel le luth fut, socialement, l'instrument roi. Dès les premières publications de musique en tablature (Ottaviano Petrucci en 1507, à Venise), l'accord le plus fréquent apparaît : 4te, 4te, 3^{ce}, 4te, 4te ; c'est le « vieil ton ». Dès lors, le luth s'affirmera dans une orientation intimiste, ne participant que très faiblement à la musique d'ensemble. Il devient l'instrument dont on joue seul, ou devant une compagnie restreinte. C'est alors l'avènement de la musique pure.

6. Le luth et les formes musicales

Cet aspect psychologique détermine profondément le caractère de la musique. La solitude du luthiste l'engage à la méditation et à

l'invention.

Ses recherches déterminent trois formes essentielles qui dominent toute la littérature du luth. La plus proche de l'esprit solitaire des luthistes est la forme libre que caractérisent le *ricercare*, la *fantaisie* et le *prélude*.

C'est dans ces pièces, très voisines de l'improvisation, que s'exerce le côté proprement méditatif du luthiste. Ricercare et fantaisie se signalent le plus souvent par leur qualité contrapuntique. Le compositeur s'essaie dans des formules harmoniques souvent inédites. Le prélude joint à une mélodie souvent proche de la rêverie un rythme très lâche, capable de se modeler à l'humeur et au sens de l'interprète. On a souvent dit du prélude que les luthistes l'inventèrent pour vérifier l'accord de l'instrument avant d'entamer un concert. C'est, en fait, bien plus à une mise en condition du luthiste et des auditeurs que s'adresse le prélude, plutôt qu'à la justesse de l'accord, l'oreille de la Renaissance, du fait du tempérament inégal, n'étant pas dressée comme la nôtre à l'exactitude des sons. Le luthiste, au contraire, aimait à préluder sur un thème en toute liberté, en exerçant traits de virtuosité et rapidité, afin de se dégourdir et de se mettre en train.

À l'opposé des pièces libres et de caractère didactique, les luthistes cultivèrent aussi les formes imposées, parmi lesquelles figurent en premier lieu les danses. Issues tout d'abord du répertoire chorégraphique du Moyen Âge, ces danses se renouvelèrent rapidement sous l'impulsion des luthistes, à la fois dans leur rythme et dans leur structure. Si les anciennes basses-danses, tout empreintes de la bonhomie médiévale, se retrouvent dans les premières tablatures françaises de Pierre Attaingnant (1529), c'est sous une forme entièrement nouvelle. Elles sont réunies par groupe

de trois suivant une même mélodie et une tonalité unique. À une « basse-danse » fait suite une « recoupe » plus rapide, qui s'enchaîne sur un vif « tourdion ». Dès le recueil de l'Italien Petrucci (1507), le même phénomène se produit avec une cellule analogue : pavane – saltarello – piva. C'est à partir de ce cycle tripartite que les luthistes conçoivent la forme célèbre de la suite instrumentale. Très tôt, les recherches rythmiques étoffèrent la suite originale de trois danses ; il serait fastidieux de dresser ici la liste de toutes les nouvelles danses qu'inventèrent les luthistes, il faut néanmoins remarquer que leur imagination donna naissance à un grand nombre de rythmes nouveaux qui vinrent enrichir la chorégraphie. Parmi les plus caractéristiques, il faut mentionner l'allemande, pièce d'allure noble et modérée où s'exprime toute la sensibilité du luthiste ; la courante, plus vivante ; la sarabande, pièce lente et qu'une ligne mélodique dépouillée rend souvent mélancolique ; le menuet et la gavotte, d'un caractère joyeux et guilleret, et enfin la gigue, dont le rythme pointé est un engagement irrésistible à une danse sautée pleine de vigueur.

Toujours dans le domaine des formes imposées, il faut citer les adaptations au luth d'œuvres vocales polyphoniques. Nombre de grandes polyphonies sont transcrites pour luth seul avec une étonnante abondance de « diminutions », ou guirlandes de notes de passage qui, loin de s'expliquer par des impossibilités acoustiques ou mécaniques des luths, trouvent leur raison d'être dans le style de la musique de cette époque, c'est-à-dire dans la volonté des luthistes-compositeurs de prendre les modèles vocaux comme prétexte à une création ornementale originale. La curiosité harmonique des luthistes est toujours aussi vivante qu'au Moyen Âge, et elle les pousse à s'intéresser à tout le répertoire vocal de la Renaissance. Les chansons, les frottoles, les madrigaux sont « empruntés » chez Clément Janequin, Agricola, Ockeghem,

Andrea Gabrieli. Les compositeurs choisissent aussi, parmi les œuvres liturgiques, des fragments de messe de Josquin Des Prés, ou même de Giovanni Pierluigi da Palestrina, lequel, dit-on, composait ses messes directement au luth. Le motet intéresse également les luthistes qui se livrent à de difficiles transcriptions d'œuvres de Heinrich Isaac comportant jusqu'à six voix.

Le luth est aussi utilisé comme instrument d'accompagnement dans les *airs de cour* ; le terme apparaît pour la première fois dans le livre d'Adrian Le Roy en 1571. Au début, réductions pour voix et luth de polyphonies à trois ou quatre parties, ils s'émanciperont pour devenir de véritables fantaisies comme le montrent certains « ayres » de John Dowland (*In this Trembling Shadow Cast, I Saw my Lady Weep*, vers 1600). Plus tard, ce seront des mélodies accompagnées d'abord au luth, comme en témoignent les nombreux recueils d'airs de Gabriel Bataille, Antoine Bœsset, Étienne Moulinié (1600 à 1640), puis au théorbe avec les airs de Michel Lambert, Bénigne de Bacilly (1640 à 1670) ; mais ici, les accompagnements ne seront plus notés en tablature mais sous forme de *basse chiffrée*.

Les luthistes participent intensément aux recherches des grands théoriciens comme Giuseppe Zarlino ou Vincenzo Galilei. En 1567, Giacomo Gorzanis écrit pour le luth une série de *pass'e mezzi e saltarelli* dans les vingt-quatre tons de l'échelle tempérée.

Si le luth est par excellence l'instrument de la solitude, cela n'empêche nullement les luthistes de faire vivre pleinement leur art en l'intégrant à la vie musicale en général. Les rythmes, l'harmonie et les formes de la musique s'en trouvent profondément marqués. Les luthistes, par l'originalité et la force de leur style, préparent les développements de la musique instrumentale occidentale.

7. L'évolution de la technique et du goût

Pendant la première moitié du XVIIe siècle, la vogue du luth ne faiblit point. Le courant amorcé au Moyen Âge et élargi pendant le XVIe siècle se poursuit en se raffinant, parallèlement aux idéaux courtois et précieux. L'instrument est devenu un critère social, un moyen de valorisation personnelle. La bonne éducation ne se conçoit pas sans l'apprentissage du luth, et l'on va même jusqu'à intriguer pour s'assurer l'enseignement d'un luthiste de renom. Acquérir les bonnes grâces d'un « maître » devient chose nécessaire : en effet, les virtuoses cachent jalousement les finesses de leur technique. À ce niveau se développe un certain ésotérisme qui tend à faire du luthiste professionnel une sorte de maître initiateur, ce qui ne va pas sans évoquer le goût marqué des précieux pour l'occultisme. Mais c'est l'âge des corporations, et en particulier de la ménestrandise. Les musiciens, au même titre que les compagnons maçons ou tailleurs de pierre, pratiquent le secret de leur technique. Les titres de recueils publiés à l'époque sont d'ailleurs significatifs : *Le Secret des Muses* (Nicolas Vallet, 1618), le *Thesaurus harmonicus* (Jean-Baptiste Besard, 1603), le *Trésor d'Orphée* (Antoine Francisque, 1600). C'est précisément au début du XVIIe siècle que la technique de l'instrument se bouleverse : la position de la main droite dans l'axe des cordes, héritage du jeu médiéval au plectre, va être abandonnée au profit d'une position qui met les doigts perpendiculaires aux cordes, ce qui permet au pouce d'aller pincer dans le grave les chœurs de plus en plus nombreux.

En accord avec la sensibilité et la délicatesse de ce siècle, les recherches des luthistes s'orientent vers l'*ornementation*. Leur réflexion est marquée par deux soucis permanents : la brièveté et la

qualité des sons produits. À l'opposé des instruments mélodiques comme le violon ou la flûte, pour lesquels se pose essentiellement le problème de l'attaque, l'entretien du son n'étant pratiquement pas limité, le luth accumule les difficultés : il faut attaquer et en plus trouver le moyen d'entretenir le son en lui conservant sa qualité. Les luthistes apportent deux solutions entièrement nouvelles : le trille qui consiste à marteler rapidement une corde avec un doigt de la main gauche, et le vibrato par lequel le son est relancé par un mouvement latéral de la main. Dans les deux cas, la note jouée, par les différences tensions que subit la corde, s'étend facilement aux commas supérieurs et inférieurs, ce qui donne au son un aspect dynamique et vivant inimitable. La qualité de ces techniques les fit adopter par la plupart des autres instruments.

À l'âge baroque, l'art du luth influence les couches sociales les plus diverses. On en vient ainsi à appeler « luthiers » des artisans qui fabriquent n'importe quel instrument de musique.

Mais, dès 1640, le luth entre en décadence. Avant d'invoquer l'argument de la faiblesse du son qui aurait rendu le luth inapte à s'intégrer au courant nouveau de la musique concertante, il convient surtout de mentionner un profond changement dans la sensibilité et dans la mentalité musicales. Le goût pour la musique intimiste, pour l'instrument seul, fait place à celui de la musique d'ensemble, c'est-à-dire à une conception nouvelle de l'expression qui se diversifie dans le mélange des timbres et prend une ampleur jusqu'alors inconnue dans l'augmentation de la masse sonore.

La décadence puis la disparition du luth est donc en relation étroite avec une transformation fondamentale des conditions de la vie musicale et en premier lieu de la fonction sociale de la musique. Néanmoins, le luth se maintiendra jusqu'au XVIII^{e} siècle mais en

abandonnant sa place initiale de soliste pour s'adapter à la musique concertante et réaliser, aux côtés des violes, la partie de basse continue. À partir de ce moment, l'instrument se banalise et se révèle incapable de rivaliser avec le clavecin d'accompagnement.

Dès 1620, le groupe fameux des « Vingt-Quatre Violons du roi » commence de se produire à Paris dans une salle de concert. Le succès de cet orchestre, le premier en date, révèle d'ailleurs l'importance du changement intervenu dans le rôle social de la musique.

8. Les compositeurs

C'est sans aucun doute en Italie que la musique de luth trouve le plus large développement. C'est d'ailleurs à Venise que furent imprimées les premières tablatures. Beaucoup de formes, comme les danses et la forme libre de la fantaisie, y prirent naissance. Paradoxalement, c'est aussi le pays où le luth fut le plus vite abandonné, mais seulement après le passage de grands luthistes, tels que le « divin » Francesco da Milano (1497-1563) dont la renommée fut internationale ; Joanambrozio Dalza (début XVI^{e} s.), Antonio Terzi et Simone Molinaro (fin XVI^{e} s.), Vincenzo Galilei furent aussi des maîtres de l'école italienne, qui se caractérisa toujours par une étonnante puissance d'invention. L'art du luth s'éteindra avec les œuvres pour archiluth et pour chitarrone d'Alessandro Piccinini (1623) et Girolamo Kapsberger (1640), qui tous deux développent déjà la nouvelle esthétique des « affetti » qui s'épanouira chez Girolamo Frescobaldi.

L'influence italienne pénétra profondément la génération des musiciens espagnols de la Renaissance. Mais en Espagne, c'est pour

la *vihuela* que l'on compose. Il s'agit d'un curieux instrument à mi-chemin entre la guitare et le luth et qui, tout en ayant une forme identique à celle de la guitare, n'en conserve pas moins le cordage et l'accord du luth. Les vihuelistes écrivent d'ailleurs en tablature italienne. Don Luis Milán (env. 1500-env. 1560), Alonso Mudarra (1580- ?), Luis de Narváez (1500- ?) suivent le courant italien et s'en écartent seulement en innovant la forme de la variation.

En France, la Renaissance fut, elle aussi, dominée par la musique italienne. C'est surtout Albert de Rippe, originaire de Mantoue et musicien attitré de François I^er^, et Adrian Le Roy luthiste, pédagogue et éditeur qui s'imposent, par la prodigalité et la qualité de leurs œuvres. En fait, la période la plus brillante de l'école française se situe dans le premier quart du XVII^e^ siècle. Le père Mersenne écrit dans son *Harmonie universelle* qu'en France « le luth est dans une telle perfection qu'on néglige tous les autres instruments ». René Mézangau (?-1653) et le « Vieux Gaultier » (1585 env.-1651) conçoivent le fameux « style brisé » ; ils sont suivis par de nombreux disciples, comme Dufaut, les Dubut et les Gallot.

En Angleterre, la musique de luth est largement dominée par John Dowland, qui compose aussi pour la viole en *consort*. Il faut également citer le musicien et théoricien Thomas Morley qui publie en 1599 un recueil de *broken consorts*, c'est-à-dire des concerts pour instruments variés où vont se trouver mêlés un dessus de viole, une flûte traversière basse, une basse de viole, un cistre, une pandore et un luth, dont la partie très ornée est d'une grande difficulté. C'est le premier exemple de musique de chambre destinée à des instruments précis. Mais le luth semble avoir été délaissé tôt dans le XVII^e^ siècle, et Thomas Mace en publiant son

grand traité de luth, le *Musick's Monument*, en 1676, semble le regretter.

Oublié dès les premières années du XVIII^e^ siècle en France et en Angleterre, le luth poursuivra sa carrière en Allemagne. Malheureusement, sa musique n'aura plus l'originalité qu'avaient su lui donner les maîtres des époques antérieures. Sylvius Leopold Weiss (1686-1750) écrit de nombreuses suites pour luth dans un goût virtuose et souvent adroit ; quant à Jean-Sébastien Bach, il ne semble pas avoir manifesté beaucoup d'intérêt pour cet instrument, laissant à ses élèves le soin d'adapter certaines de ses œuvres et surtout d'en écrire, comme ces deux concertos pour luth et cordes de Johann Ludwig Krebs. Contemporain de Joseph Haydn, Karl Kohaut et Johann Kropffgans représentent ce que l'on pourrait appeler l'école « viennoise ». Dans un style galant, jusque-là inconnu au luth, ces derniers luthistes pousseront aussi loin que possible la technique de l'instrument en laissant un vaste répertoire de musique de chambre avec luth.

En résumé, l'art des luthistes est à plus d'un titre à l'origine de la musique occidentale classique. D'un point de vue formel d'abord, puisque la suite instrumentale reste l'archétype de l'opposition des rythmes qui s'est étendue aux mouvements des sonates, des concertos et même des symphonies. Ensuite la fantaisie née sur le luth reste la première méditation musicale en date, et cela fut une ouverture d'une importance extraordinaire pour l'avènement d'une musique pensée par opposition à une musique spontanée. D'un point de vue stylistique, l'invention de nombreux ornements propres aux luthistes détermine profondément toutes les écoles de clavecin du XVII^e^ siècle et, plus près de nous, la conception même de l'ornementation dans son acception la plus générale. Enfin, l'apport théorique de la musique pour luth s'impose au premier plan dans

l'avènement de l'harmonie occidentale. Les recherches contemporaines sur cet instrument – le C.N.R.S. a, par exemple, entrepris la publication d'un *Corpus des luthistes français* – sont donc extrêmement « actuelles » en dépit de leur apparence archéologique, et la musicologie a beaucoup à gagner dans cette perspective. Le luth est réapparu dans les concerts de musique ancienne (des solistes comme Julian Bream, Desmond Dupré, Konrad Ragossnig, Hopkinson Smith ont contribué à ce renouveau), et un certain nombre de conservatoires ont réinstitué pour lui des classes d'études. Les compositeurs le redécouvriront peut-être.

Joël DUGOT

Bibliographie

J. JACQUOT dir., *Le Luth et sa musique*, éd. du C.N.R.S., Paris, 1958, nouv. éd. 1979

L. DE LA LAURENCIE, *Les Luthistes*, H. Laurens, Paris, 1928, reprod. fac-sim. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1984

T. MACE, *Musick's Monument*, Londres, 1676, reprod. fac.-sim., commentaire et transcription, éd. du C.N.R.S., 1966, 1977

M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636-1637, reprod. fac.-sim. éd. du C.N.R.S., 1963

E. POHLMANN, *Laute, Theorbe, Chitarrone*, Erès, Brême, 1975, réimp. 1982

J.-M. VACCARO, *La Musique de luth en France au XVI^e^ siècle*, éd. du C.N.R.S., 1981

J.-M. VACCARO dir., *Le Luth et sa musique II, ibid.*, 1985

J. M. WARD dir., *Music for Elizabethan Lutes*, Oxford Univ. Press, Londres, 1992.

LUTHERIE

Le mot *lutherie* provient de *luth,* instrument si célèbre qu'il en vint à symboliser la musique. Les facteurs de luths fabriquant également d'autres instruments à cordes, le mot lutherie dériva de cet usage. C'est à partir de 1750 environ que les documents officiels mentionnent les « luthiers ». L'almanach Dauphin de 1777 (cité par P. Loubet de Sceaury) donne de ceux-ci une définition assez large : « Les luthiers sont ceux qui ont l'art de faire et le droit de vendre toutes sortes d'instruments de musique, soit à cordes, ou à vent... » Définition encore valable de nos jours, bien que le terme puisse être pris dans plusieurs acceptions. Il désigne en effet un métier, à condition qu'il présente un caractère artisanal. Lorsqu'il s'agit de production industrielle ou semi-industrielle, le terme de lutherie n'est pas approprié. En revanche, la définition de Sibire (1806) qui restreint l'acception de lutherie à « ce qui se rapporte au violon et à sa famille », bien qu'approuvée par certains luthiers, est par trop exclusive. Lutherie sert également à caractériser la facture instrumentale ou à désigner l'ensemble de la production d'un pays, toutes périodes confondues.

Le métier lui-même est pratiqué à tous les degrés : la réflexion, le bon sens, la culture, l'habileté manuelle ont conduit des luthiers amateurs à innover dans ce domaine, avec des bonheurs divers, ou à susciter des recherches, notamment dans le domaine acoustique. Mais la grande majorité des instruments valables est le fruit d'une solide expérience transmise du maître à l'élève. De nos jours, on assiste en France à un renouveau de la lutherie, sous l'impulsion de quelques maîtres qui ont réussi à imposer leurs modèles au lieu des

fades copies de Stradivarius. Les musiciens apprécient le fait de pouvoir choisir parmi les instruments contemporains ceux qui possèdent une personnalité en plus de leurs qualités sonores. En ce qui concerne ces maîtres, dont la production est volontairement limitée, on peut parler de « lutherie d'art », dans la mesure où chaque instrument est un *unicum*.

Toutefois, si la lutherie d'aujourd'hui, dans la production d'instruments de grande classe, se porte bien, c'est à une longue tradition de savoir-faire qu'elle le doit. On distingue en Europe des écoles qui ont été florissantes sur des périodes différentes, dans des centres où l'on était luthier de père en fils. C'est ainsi que l'on observe des dynasties comme celles des Amati, Stradivari, Testore, Grancino, Guadagnini, Klotz, Hill et bien d'autres encore. Certains ateliers ont fonctionné sans interruption depuis le XVIII^e^ siècle jusqu'à nos jours, passant du père au fils et du patron au contremaître. Les pays où la lutherie a toujours représenté une activité importante sont l'Italie, l'Allemagne, la France ; puis, à un degré moindre, l'Angleterre, la Belgique et les Pays-Bas, l'Espagne et le Portugal.

La caractérisation et l'identification de la lutherie du passé constituent un exercice d'une grande difficulté, mettant en jeu chez l'expert toutes ses capacités d'observation, de mémoire, de déduction : un ensemble de connaissances théoriques et pratiques qui, après un entraînement de plusieurs années sur des centaines d'instruments, lui permet de percevoir, par une analyse et une synthèse presque intuitives, le processus de création d'un instrument, l'école à laquelle il appartient, l'atelier, la main qui l'a exécuté. Les caractéristiques de facture concernent surtout le *patron* (modèle, avec ses contours, ses proportions), les fournitures, les épaisseurs, la courbure et la conduite des voûtes, l'exécution des

coins, la pose des filets, la forme, la nature et la pose du vernis. Certains caractères peuvent provenir de l'époque à laquelle travaillait le luthier, des influences subies, de la nature des produits utilisés, de « tours de main » particuliers. Certaines essences de bois ont été utilisées, puis abandonnées ; c'est un test pour l'époque.

La connaissance de la lutherie ne peut que bénéficier d'approches différentes et complémentaires, du praticien au scientifique, de l'historien au musicien.

Josiane BRAN-RICCI

LYRE

Nom donné à l'un des plus anciens instruments à cordes. Dans l'Antiquité gréco-romaine, les cordes de la lyre, en nombre très variable (pentacorde, heptacorde, etc.), étaient pincées, frappées du bout des doigts ou jouées avec un plectre. La table d'harmonie de peau ou de bois était collée sur les bords de la caisse ; les deux bras imitaient deux cornes d'animaux et étaient maintenus par une traverse. On désigna cet instrument de noms divers : *chelys*, *cithara*, *barbitos*.

Au Moyen Âge, ce fut le nom d'une famille d'instruments à cordes à archet. Nous la trouvons dans le manuscrit *Saint-Blaise* (IX^e^ s.). Elle a une caisse piriforme, à fond bombé ; la table s'amincit jusqu'au chevillier (elle est alors sans manche, ni éclisses) ; elle est monocorde (à l'origine). La table est percée de deux ouïes (chacune en demi-cercle) placées de part et d'autre du chevalet. La *rubèbe* est une variété de lyre qui fut fort en honneur. Les ménestriers s'en servaient pour faire danser dans les bals populaires et les fêtes.

Le *rebec* fut une sorte de lyre à deux ou trois cordes. La *lira da braccio* (XV^e^ et XVI^e^ s.), transition entre la vielle et le violon, est issue de la vielle et possédait deux bourdons et cinq cordes mélodiques accordées en quinte. L'instrument grave correspondant s'appelait *lira da gamba* ou *lirone*.

Signalons enfin que le *crouth* (*crwth*) irlandais est une sorte de lyre pincée à six cordes et à caisse plate, pouvant être jouée avec archet.

Pierre-Paul LACAS

LYRISME MUSICAL

Introduction

On appelle lyrique toute forme d'art où l'œuvre exprime d'une manière spontanée et plus ou moins ardente les sentiments personnels de son créateur. Selon Benedetto Croce, dans le *Breviario di estetica* (1913), l'intuition artistique (c'est-à-dire la vision de l'artiste) serait « toujours lyrique ». Cependant, la tradition esthétique distingue le genre lyrique des autres genres. Selon Schelling, il n'y a que trois genres artistiques, qui sont fondamentaux : le lyrique, l'épique et le dramatique. Toujours selon Schelling, en littérature le lyrisme représente le côté « musical et subjectif de la poésie ». En effet, on rapproche volontiers de la musique, comme le mot même y invite, tout art lyrique, et spécialement la poésie lyrique. Brunetière, dans son étude sur l'*Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e^ siècle* (1894), dit que « l'élément musical » est « essentiel à la définition du lyrisme ».

Dans ces conditions, on peut penser, et beaucoup de personnes pensent et affirment avec force, que toute musique est essentiellement lyrique, que toute la tâche du musicien créateur ou même exécutant est d'exprimer des sentiments personnels plus ou moins exaltés, et que le beau musical tient essentiellement dans la réussite de cette tâche, dans la possibilité qu'a l'œuvre d'émouvoir profondément l'auditeur en le faisant participer au sentiment passionné du musicien.

Mais, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, cette idée est fortement combattue par des penseurs dont le premier fut le théoricien autrichien Eduard Hanslick, dans son *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), puis par plusieurs autres, dont le plus connu est le musicien Stravinski. Hanslick et Stravinski affirment que le beau musical doit être compris comme lié à des propriétés structurales et perceptibles propres à « l'objet musical » en lui-même, indépendamment des sentiments intimes et personnels de son créateur ; que l'œuvre musicale se suffit à elle-même et n'exprime rien qu'elle-même ; qu'elle doit être admirée pour ses propriétés esthétiques objectives ; et que c'est méconnaître la musique que d'en référer la valeur aux passions subjectives éprouvées par son auteur. Beaucoup d'artistes contemporains (dans tous les arts, et cela fait partie de la crise actuelle des arts) se veulent des créateurs d'objets intéressants par eux-mêmes, et ne se soucient pas de s'exprimer. Parmi eux, les musiciens qui pensent ainsi se déclarent simplement des « fabricateurs d'objets sonores » (Pierre Schaeffer, Henry Cowell...) et soutiennent une théorie objective et antilyrique de l'art musical. À plus forte raison, ceux qui prônent la musique « stochastique » et qui laissent soit le hasard, soit l'ordinateur prendre les décisions structurales les plus importantes dans la création des œuvres.

C'est donc là un des problèmes majeurs de la théorie et même de la pratique musicale actuelle.

• Contre le lyrisme

Les arguments des adversaires de la théorie lyrique (ou subjectiviste) de la musique sont de trois sortes : historiques, psychologiques, esthétiques.

Arguments historiques

En fait, on voit dans l'histoire de la musique combien la théorie et la pratique de l'expression des sentiments intimes par l'enthousiasme créateur tiennent peu de place. Les primitifs semblent toujours avoir conçu des données musicales organisées (airs, réalisations instrumentales ou vocales déterminées et dénommées) comme des objets *sui generis* doués de propriétés généralement voisines de la magie, qui leur sont inhérentes, et produisent leur effet, quels que soient les motifs et les sentiments de l'exécutant. Un *rāga* (chant magique de l'Inde) était censé incendier tout, y compris le chanteur. L'empereur Akbar, par cruauté ou par scepticisme, contraint le musicien Naiq Gopaul à chanter ce rag. Gopaul, entrant dans l'eau d'un fleuve jusqu'au cou, entonne timidement l'air terrible. L'eau se met à bouillir et le chanteur est consumé par les flammes qui jaillissent.

Sans croire à cette sorte de magie (sauf dans les mythes d'Orphée et d'Amphion), les Grecs avaient des idées analogues quant aux pouvoirs moraux et sociaux liés aux divers *modes musicaux*, et cela non du fait de leur origine, mais du fait de leur structure.

Enfin, au Moyen Âge, et longtemps après encore, les plus grands musiciens ont été étrangers à cette déviation subjectiviste. De même qu'un faiseur de vitraux du Moyen Âge ne songeait aucunement à exprimer ses sentiments personnels dans ses œuvres, mais tout au plus à exprimer les sentiments collectifs des donateurs, et surtout leurs idées plus ou moins théologiques, de même, vers le même temps, un Philippe de Vitry ou un Guillaume de Machaut, tenants de l'*ars nova* en musique, n'imaginent pas un instant que les passions de leur cœur aient à intervenir dans leur œuvre musicale et à en rendre raison. Ils cherchent simplement à combiner avec plus d'ingéniosité et de variété que leurs prédécesseurs les matériaux

musicaux qu'ils emploient. On l'a dit (Van den Borren) : « Sous le règne de l'*ars nova*, les différents procédés techniques qui gouvernent la composition visent, avant toute chose, à l'ornementation de la parole par la musique, sans que le sentiment exprimé par le verbe y trouve un écho nettement perceptible. »

Mais quatre cents ans après, un géant de la musique comme Jean-Sébastien Bach, écrivant *L'Art de la fugue* ou même la *Messe en si mineur*, a-t-il songé un seul instant que ses passions personnelles y puissent s'extérioriser le moins du monde ? A-t-il songé à autre chose qu'à édifier monumentalement de belles architectures sonores ? Et les seuls passages où l'on y puisse chercher de l'expression ne sont-ils pas, au vrai, purement descriptifs ?

De très bons connaisseurs ont cru pouvoir affirmer que Beethoven est le premier qui ait osé introduire dans la musique sa personnalité comme raison d'être. En tout cas, c'est seulement de l'époque romantique que date le mythe du musicien tenant son génie de ses passions, rôle qu'assumaient volontiers un Liszt ou un Berlioz.

Arguments psychologiques

On peut dénoncer encore dans le subjectivisme lyrique un sentimentalisme de mauvais aloi. L'auditeur s'imagine qu'il suffit d'être ému pour comprendre la musique ; et cette émotion même a, en lui, des sources bien peu estimables. La dame qui entend un beau chant d'amour ne peut s'empêcher de croire que le chanteur a en lui des trésors de passion, et c'est cela qui la bouleverse. Émotion aussi peu musicale que celle de l'auditeur qui, au concert, apprécie les beaux bras nus de la harpiste. Cela va avec les biographies

romancées de musiciens. On plaît à un certain public en lui laissant croire que Schubert a laissé *inachevée* la *Symphonie* qui porte ce nom parce qu'il s'est vu repoussé par celle pour l'amour de laquelle il l'avait commencée.

Arguments esthétiques

On fait observer que le fait musical doit trouver en lui-même sa raison d'être ; que si, aux mesures 14 à 18 de la *Sonate pour piano* (1926) de Béla Bartók, l'*ut*, qui précédemment était diésé, est marqué d'un bécarre, ce n'est pas parce que l'émotion du compositeur le force à baisser le ton (ce qui ne serait qu'un pur accident technique, analogue à un *couac* d'exécutant), mais c'est qu'ici il faut exposer le thème sous son aspect le plus naturel. Et ainsi de suite. Hanslick disait très élégamment que la rose n'exprime rien par son parfum ; que, tout simplement, elle l'exhale ; et que, de même, telle inflexion de la mélodie exhale de la mélancolie ou de l'allégresse, sans qu'il y ait à recourir le moins du monde aux états d'âme du créateur, et surtout, sans que les états d'âme du créateur soient raison suffisante et justification de ces inflexions de l'arabesque mélodique. Est-ce à dire qu'un tel rigorisme esthétique élimine absolument de l'art musical les sentiments ? Assurément non ; mais il les épure. Dorel Handman écrit, à propos de Camille Saint-Saëns (qui florissait au même moment que les poètes de l'école « impassible », tel Leconte de Lisle) : « On lui reproche de n'avoir rien recherché en dehors de la clarté des plans, de l'harmonie des formes, de la limpidité du discours. Mais, vécues intensément, ces émotions esthétiques sont-elles moins profondes, moins humaines, que les joies et les douleurs que nous voudrions retrouver sous chaque note qui résonne ?

• Réalité du fait lyrique

Tout ce qui précède, c'est-à-dire les arguments des objectivistes antilyriques, doit être pris en très sérieuse considération. Cela prouve d'abord qu'il n'est pas vrai que *toute musique* soit lyrique ; ensuite, c'est un avertissement pour éviter de tomber dans les excès du sentimentalisme béotien, et pour porter attention aux qualités propres de l'*être musical* en lui-même.

Mais cela concédé, il n'en reste pas moins qu'*il y a* de la musique lyrique. La partie chantée de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven est évidemment lyrique. Dans les *Nozze di Figaro* de Mozart, l'air de Suzanne au quatrième acte : *Deh vieni, non tardar, o gioia bella !* a d'incontestables caractères lyriques, bien que Suzanne elle-même ne soit pas un personnage lyrique. Encore tout cela est-il d'appréciation. Mais bien des compositeurs ont affirmé expressément le caractère lyrique de leur œuvre par le titre qu'ils lui ont donné (ou que l'éditeur lui a donné, car il n'est pas toujours facile de distinguer). Un recueil du musicien norvégien Edvard Grieg sous le titre de *Lyriske Stykker* (*Pièces lyriques*) est universellement connu, et on a du musicien autrichien Alban Berg, l'auteur de *Wozzeck*, une *Lyrische Suite für Streichquartett* (*Suite lyrique pour quatuor à cordes*) qui, malgré la place donnée aux structures dodécaphoniques, se réclame, par son titre même aussi bien que par certains détails, de l'expressionnisme romantique.

On pourrait donner bien d'autres exemples. Ceux-ci sont déjà instructifs. En quoi les morceaux de Grieg ainsi réunis sont-ils lyriques ? Beaucoup d'entre eux – *Soir en haute montagne, Silence en forêt, Petit Oiseau, Marche des nains* – ont un caractère fortement descriptif, et par exemple n'étonneraient pas dans l'atmosphère des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. En les qualifiant de lyriques, on veut dire – et cela s'appliquerait mieux encore à d'autres morceaux, tels que les deux *Halling* (danses

norvégiennes) du recueil, ou le *Chant des marins*, ou les *Souvenirs* divers – que l'auteur a surtout cherché à reconstituer une certaine atmosphère sentimentale, particulièrement liée à ce qui procède, chez lui, de l'amour de sa patrie : paysages, traditions, milieux. Toutefois, une nuance très importante est ici à observer, c'est qu'assurément cet amour profond pour son pays (dont il est resté pour ainsi dire l'interprète attitré) n'a pas dispensé le musicien d'*inventer* certains rythmes, certains contours mélodiques, certains dispositifs harmoniques à ce point caractéristiques qu'ils permettent souvent à l'auditeur de reconnaître aussitôt l'auteur. Les dons de l'imagination sont aussi indispensables et aussi caractéristiques que ceux du sentiment. Jamais le sentiment, si intense, si passionné qu'il soit, n'a assuré à un musicien, pas plus qu'à un poète, à un peintre ou à un sculpteur, ce que l'imagination seule peut apporter, dans ses dons terriblement gratuits – terriblement, car personne ne sait d'où cela vient, ni comment cela se fait. Ce serait trop commode, si la sincérité de la passion suffisait à inspirer les plus beaux mots d'amour ou les cris de douleur les plus sublimes. Il faut, si l'on peut s'exprimer ainsi, que les dieux mêmes collaborent. On en a une preuve dans la *Neuvième Symphonie*. Que Beethoven ait mis toute sa souffrance dans cet héroïque renversement de la douleur à la joie et dans ce triomphe terminal de la joie, n'en doutons pas. Cependant une documentation biographique et musicologique précise apprend combien d'efforts et de recherches laborieuses il a fallu à Beethoven pour trouver le motif qui commence à évoquer la joie de tous les êtres ; finalement, pour ce thème, il a repris avec de profondes modifications de rythme un motif qu'il avait déjà utilisé dans une œuvre d'une inspiration très différente. Il semble qu'il ait découvert tout à coup que ce texte antérieur était par lui-même, en en modifiant d'une certaine manière la forme, en état d'éveiller cette

joie cosmique qu'il fallait faire tressaillir dans l'univers musical qu'il créait, afin de l'animer de cette joie peu à peu triomphante.

C'est à dessein qu'on a proposé l'exemple de l'air de Suzanne dans Mozart. Or, assurément, ce ne sont pas des sentiments personnels de Mozart qui sont exprimés ici. Et dans la musique dramatique, où l'on observe tellement de beaux exemples de lyrisme (il y en a d'admirables dans Wagner), l'élan lyrique mis en œuvre est celui du personnage et non de l'auteur. Il y a là une question.

Lyrisme objectif

Parler de lyrisme objectif peut paraître affreusement contradictoire. Cependant, c'est là un cas si fréquent dans l'art qu'il faut y voir au moins un problème fondamental. Il s'agit de ces œuvres musicales dans lesquelles l'auteur ne chante pas ses propres émotions ou passions, mais celles d'un personnage, réel ou supposé, et en particulier celles d'un personnage d'une œuvre poétique ou dramatique. Mozart fait chanter Suzanne, Wagner fait chanter Isolde. Le théâtre qu'on appelle par excellence le théâtre lyrique pose sans cesse une telle situation artistique.

On dira : le compositeur, en ce cas, se met à la place de son personnage, et ressent ses émotions ; il chante ces sentiments comme s'ils étaient siens.

Ce n'est pas tout à fait exact. Le compositeur en pareil cas peut donner à sa mélodie les accents caractéristiques d'une passion, sans être obligé de l'imaginer sienne. Wagner s'est peut-être identifié à Tristan, mais sûrement il identifiait Isolde à Mathilde Wesendonck, dont il Iui suffisait d'avoir connu les accents passionnés pour les redire musicalement. Et Mozart donne au chant de Suzanne Ies

élans absolus de la passion. Il suffit de voir comme ce chant monte par bonds successifs, puis retombe en cascade comme une eau débordante, pour y reconnaître les allures mêmes de la passion, et pour forcer I'auditeur, qui suit ces élans, à donner à ses propres sentiments, quels qu'ils soient, les mêmes allures, les mêmes élans. Cette musique objectivement lyrique, c'est celle qui emprunte ses formes à celles du sentiment jaillissant, mais qui les ennoblit esthétiquement en les rendant musicales. Car, on l'a dit tout à l'heure, il ne suffit pas que le musicien s'abandonne au sentiment, personnel ou emprunté, qui l'anime : rien ne le dispense d'inventer une forme musicale esthétiquement satisfaisante, en même temps qu'elle satisfait à l'exigence sentimentale.

Or, on discutera toujours en vain sur le problème de savoir si c'est parce que Wagner était fortement épris de Mathilde Wesendonck que le *Tristan* est si beau ; ou si c'est parce que le *Tristan* se faisait en beauté que Wagner fut si épris de Mathilde, obéissant à l'appel de l'œuvre, qui exigeait de Iui des accents passionnés. Une chose est sûre, pour les auditeurs : ce n'est pas parce que Wagner était épris que nous frémissons à ces accents passionnés, c'est parce que le *Tristan* est beau. La beauté de l'œuvre ennoblit même Ia passion, assurément bien coupable, de Wagner pour la femme de l'hôte qui I'avait recueilli. La clef du problème est dans cette phrase de Wagner écrivant à Mathilde, sept ans après : « D'avoir écrit *Tristan,* je vous demeure reconnaissant en toute éternité du fond de l'âme. » La beauté musicale de l'œuvre est pour ainsi dire rédemptrice de cet amour coupable. La vraie musique lyrique est celle qui prend les accents de la passion et nous permet ainsi d'y participer, tout en les transformant en beauté pure.

Étienne SOURIAU

Bibliographie

G. Brelet, *Le Temps musical*, Paris, 1959
F. Brenn, *Form in der Musik*, Fribourg (Suisse), 1953
M.-P. G. de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris, 1779, reprod. fac-sim. SIatkine, Genève, 1969
J. Combarieu, *La Musique et la magie*, Paris, 1909, reprod. fac-sim. Minkoff, Genève, 1972
D. Fischer-Dieskau, *Les sons parlent et les mots chantent*, Buchet-Chastel, Paris, 1993
E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854 (*Du beau dans la musique*, trad. C. Bannelier, G. Pucher, Bourgois, Paris, 1986)
V. Jankélévitch, *La Rhapsodie*, Flammarion, Paris, 1955
G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Berne, 1946 ; rééd. Francke, Tübingen, 1972
F. Schelling, *Textes esthétiques*, trad. J.-P. Pernet, Klincksieck, Paris, 1978
A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819 (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, 1888-1890, éd. rev. et corr. R. Roos, P.U.F., Paris, 1992)
É. Souriau, *La Correspondance des arts*, Flammarion, 2e éd. 1970
I. Stravinski, *Poétique musicale*, Le Bon Plaisir, Paris, 1952.

MADRIGAL

Introduction

Le madrigal, pièce polyphonique d'inspiration profane, typique de la Renaissance italienne, est un genre poético-musical qui dérive des chansons de troubadours. La forme utilise très librement un contrepoint savant chanté à plusieurs voix, généralement a cappella. La fortune extraordinaire et Ie rayonnement qu'il connut au XVIe siècle sont explicables par le fait qu'il répondait à un besoin créé par le nouvel esprit de la Renaissance : de même que les peintres s'évadèrent des sujets religieux qui étaient jusqu'alors leur domaine presque exclusif d'expression, Ies musiciens appliquèrent aux sentiments profanes Ies moyens jusqu'alors réservés à l'Église.

Du point de vue musical, le madrigal fut un genre essentieIlement « moderne » du XVIe siècIe. En même temps qu'il réalisa une synthèse des acquisitions dues à la pratique de Ia polyphonie au siècle précédent, il offrit un terrain privilégié à l'approfondissement de ses ressources sonores et expressives. Il influença immédiatement d'autres genres, tels que le motet, la chanson française et même Ia musique instrumentale. À plus Iongue échéance, il procura aux musiciens des XVIIe et XVIIIe siècIes un ensemble de formules qui menèrent à l'élaboration de la cantate sacrée et surtout de l'opéra.

• Le « madrigal » du XIVe siècle

Le terme de *madrigale* apparut pour la première fois au XIVe siècle, période italienne de l'Ars nova. C'était une forme de poésie profane dans laquelle le rôle de la musique était limité, soumis à l'expression verbale. L'apparition des premiers madrigaux correspondit à l'essor poétique pris en Italie dès la fin du XIIIe siècle, grâce à Pétrarque, Dante et Boccace, et répondit du même coup au goût inné des Italiens pour la mélodie et la virtuosité vocale. Son origine exacte est aussi controversée que son étymologie. On pense cependant qu'il a pu provenir d'une transformation progressive du terme *cantus materialis*, par opposition à celui de *cantus spiritualis*.

À un poème de deux, trois ou quatre strophes de trois vers comprenant chacun sept ou onze pieds et terminé par un *ritornello*, correspondait une composition musicale en deux sections, l'une réservée aux strophes, l'autre, plus brève, au ritornello, un finale servant de conclusion. La polyphonie à deux ou trois voix, assez élémentaire puisqu'elle se réduisait le plus souvent à des quintes parallèles et à des unissons, laissait la primauté à la partie supérieure, très ornée et enrichie de nombreuses vocalises. Le plus ancien madrigaliste paraît avoir été Casella (mort avant 1300), ami de Dante qui parle de lui dans un épisode du *Purgatoire*, mais dont aucune œuvre n'est conservée. En revanche, le manuscrit du Vatican « Rossi 215 » indique que le madrigal connut sa plus grande vogue vers 1330-1340. Grâce à ce document paru sans nom d'auteur, on a retrouvé ceux qui ont contribué à sa création : Giovanni da Cascia, dit Jean de Florence (premier tiers du XIVe s.), Piero, Jacopo da Bologna. Quant à l'organiste aveugle Francesco Landini (1325 env.-1397), le plus célèbre représentant de l'Ars nova florentine, il est considéré comme le « Machaut italien ».

Puis la mode du madrigal décrut rapidement, et il disparut de la musique durant tout le XVe siècle.

• L'âge d'or du madrigal : le XVI^{e} siècle

La forme musicale qui, apparue pour la première fois sous le nom de *madrigale* en 1510, devait si brillamment illustrer le XVI^{e} siècle musical dont elle reste l'une des caractéristiques, n'a d'autre lien avec celle de l'Ars nova que le nom et un certain esprit unissant poésie et musique. Son évolution fut infléchie par le phénomène social et humain constitué par le mouvement de la Renaissance. La primauté de I'individu sur I'universel entraîna une découverte de la diversité des sentiments humains et, par conséquent, de la psychologie. Du même coup, s'évadant de l'emprise religieuse, l'expression profane s'affirma pour aboutir à une conception du rôle de la musique en rapport avec son nouveau public. C'est ainsi que, déjà rompus à la pratique du motet d'église a cappella, Ies madrigalistes allaient, sous l'influence de cet esprit neuf, donner à l'Italie la « musique de chambre » dont la vogue immédiate qu'elle connut est la meilleure preuve qu'elle répondait à un véritable besoin.

Né de la mutation subtile d'une composition à trois ou quatre voix de caractère populaire, la *frottola*, combinée avec une harmonie plus rigoureuse héritée de Ia polyphonie flamande, Ie madrigaI est une pièce de forme absolument Iibre, sur des sujets profanes – pastoral, sentimental, voire érotique. La composition musicale continue épouse le poème, sans structure ou versification préétablie au niveau des mots aussi bien que du sens général. Le chromatisme à but expressif succède au diatonisme, permettant plus de subtilité. Le contrepoint alliant jusqu'à huit voix différenciées, d'égale importance, combinées avec une science accomplie, assure l'équilibre de l'ensemble. On assiste en somme à l'épanouissement d'une forme d'art supérieure que le compositeur applique à des

textes de haute qualité. C'est l'une des raisons pour lesquelles la langue italienne joua un rôle essentiel et tint une place de premier plan dans la culture européenne.

Il a suffi d'un siècle – trois générations – pour que le madrigal réponde à son destin, c'est-à-dire cesse complètement d'exister après avoir atteint à son accomplissement. Comment expliquer ce sort, si différent de celui de la suite de danses, par exemple, qui donna naissance à la forme sonate et à ses dérivées et subit des avatars qui assurèrent sa perpétuation jusqu'aux temps modernes ?

• Un genre « expérimental »

Formé en Italie à partir d'éléments étrangers, puisque ses créateurs étaient généralement d'origine flamande, le madrigal devint une expression spécifiquement italienne, illustrée avec une telle magnificence qu'il exerça à son tour une influence capitale sur la musique étrangère. Mais le travail des madrigalistes, si parfait qu'il ait été, ressortissait essentiellement au domaine expérimental, provoqué par cet esprit de recherche qui s'appliquait à tous les échelons de la composition : la connaissance du cœur humain, jusqu'alors très limitée, engendra de nouvelles expressions qui requéraient à leur tour des formules musicales inédites et efficaces capables de répondre aux diverses rénovations, dans les domaines sonore, harmonique, mélodique. La liberté même de cette forme permettait à chaque compositeur de donner libre cours à son invention et de se livrer sans contrainte à toutes les expérimentations possibles. C'est ainsi que, pour affiner l'expression, les lignes de chant devinrent plus pures et plus élégantes, la polyphonie s'enrichit, l'harmonie gagna en subtilité, notamment par un emploi de plus en plus savant du chromatisme. Cette maîtrise technique permit alors un travail en profondeur sur

les rapports de la parole et de la musique. Minutieusement, comme s'ils rodaient les diverses pièces d'un nouvel outil, les madrigalistes créateurs du style lyrique et dramatique préparaient l'opéra dont ils perfectionnaient les éléments, laissant à leurs successeurs Ie soin de les assembler. Ayant répondu à ce qu'on attendait de lui, le genre n'avait plus de raison d'être.

• Claudio Monteverdi

L'histoire du madrigal italien peut être résumée tout entière dans l'œuvre de Claudio Monteverdi (1567-1643). Entré dès ses débuts de plain-pied et de façon magistraIe dans Ie domaine de la polyphonie traditionnelIe, il fut très vite considéré comme Ie plus grand compositeur « moderne » de son temps. Ses huit livres de madrigaux sont une somme de ce genre et correspondent aux phases essentielles de son évolution.

La *prima prattica,* comprenant les quatre premiers livres, consiste en une exploitation des ressources du style polyphonique traditionnel, importé par les madrigalistes étrangers qui s'étaient installés au début du siècle en Italie : Costanzo Festa (1480 env.-1545), Philippe Verdelot (1470 env.-av. 1552), Jacques Arcadelt (1505 env.-env. 1568), Adrian Willaert (1490 env.-1562) et Cyprien de Rore (1516 env.-1565) ; créateurs d'un style musical expressif, ils avaient dégagé le caractère proprement italien de ce que l'on avait appeIé dès 1530 Ie « nouveau madrigal ».

La *seconda prattica* (livres V et VI) marque Ia rupture avec Ia tradition et inaugure une position révolutionnaire, conséquence directe de Ia démarche du compositeur pour parvenir à I'idéal dramatique qu'il s'est fixé. Toutes les hardiesses de langage et d'harmonie, qui semblent aujourd'hui autant de traits de génie,

parurent alors discutables, sinon contestables. On n'était pas encore habitué à tant de libertés prises avec les règles de la polyphonie, que Monteverdi transcende, dépasse à seule fin de servir la signification dramatique. À cette période appartiennent de grands madrigalistes italiens tels que Claudio Merulo (1533-1604), Palestrina (1525-1594), Marc'Antonio Ingegneri (1547 env.-1592), Andrea (entre 1510 et 1515-1586) et Giovanni (1557 ?-1612) Gabrieli, Philippe de Monte (1521-1603), Orazio Vecchi (1550 env.-1605, qui, avec l'*Amfiparnasso*, donna une sorte d'interprétation musicale de la commedia dell'arte) et surtout Luca Marenzio (1553 ou 1554-1599) et Carlo Gesualdo (1560 env.-1613), qui portèrent à leur perfection tous les caractères stylistiques du madrigal jusque-là ébauchés.

Le *stile concitato* (style animé) des livres VII et VIII consacre enfin le triomphe de la monodie accompagnée, et Monteverdi prit soin de préciser son propos dans la préface du livre VIII où il dit notamment : « Les esprits novateurs pourront chercher des choses nouvelles relatives à I'harmonie et acquérir la certitude que Ie compositeur moderne construit ses œuvres en se basant sur la vérité. »

Le madrigal polyphonique, délaissé au profit de la polyphonie instrumentale, devient dorénavant une sorte de cantate dramatique, voire de petit opéra. Le prototype le plus accompli en est peut-être *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Le Combat de Tancrède et de Clorinde*) ; il marque le point de départ d'un renouvellement dont Monteverdi laissait entrevoir l'ampleur : « Il m'a paru fou de faire savoir que c'est de moi que sont venus les recherches premières et les premiers essais dans ce genre, si nécessaire à l'art musical et faute duquel on peut dire honnêtement que cet art était demeuré imparfait jusqu'à présent puisqu'iI n'y avait que les deux genres, à savoir le doux et le modéré. » On était déjà arrivé en 1638,

le madrigal allait désormais s'effacer devant le progrès qu'il avait lui-même amené, non sans avoir suscité une floraison de chefs-d'œuvre, notamment en Angleterre où tous les grands compositeurs – W. Byrd (1543 env.-1623), T. Morley (1557 env.-1602 ?), O. Gibbons (1583-1625), T. Weelkes (1576 env.-1623), J. Wilbye (1574-1638) – s'illustrèrent dans ce genre qu'ils adaptèrent à leur propre univers en mêlant un style aristocratique à des accents tout à fait populaires.

S'il se trouve maintenant au rang des témoins les plus glorieux d'une époque révolue, le madrigal, par son histoire même, paraît d'une curieuse actualité. En effet, prototype exact de l'esprit de recherche et de renouvellement de son époque, il peut être considéré, tout au moins dans son esprit, comme ayant joué dans son temps un rôle comparable à celui des œuvres expérimentales que nous connaissons actuellement. À la différence près, toutefois, que chacune de ces pages était une œuvre en soi, alors que « Mouvements », « Fragments », « Bidules » nous semblent le plus souvent une esquisse incertaine d'une musique future. Mais il n'est pas impossible que, lorsqu'elle bénéficiera de la perspective due au recul et à la sélection du temps, l'abondante production musicale apparemment désordonnée de ces dernières décennies paraîtra liée à une unité et à une logique qu'il est encore impossible d'entrevoir. Il est probable que l'ensemble des composantes de la nouvelle musique sortira alors de cet apparent désordre, de même qu'une part essentielle de trois siècles de musique est issue du creuset constitué au XVI^e^ siècle par le madrigal.

France-Yvonne BRIL

Bibliographie

G. DUROSOIR, *Le Madrigal italien de Luca Marenzio à Claudio*

Monteverdi, Publimuses, Paris, 1992
A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton Univ. Press, Princeton (N.J.), 1949, rééd. 1971
P. FABBRI dir., *Il Madrigale tra Cinque e Seicento*, Il Mulino, Bologne, 1988
E. H. FELLOWES, *The English Madrigal Composers*, Oxford Univ. Press, Londres, 2e éd. 1948
I. FENLON & J. HAAR, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century*, Cambridge Univ. Press, New York, 1988
A. PIRRO, *Histoire de la musique, de la fin du XIVe à la fin du XVIe siècle*, Laurens, Paris, 1940
J. ROCHE, *The Madrigal*, Oxford Univ. Press, New York, 1990
L. SCHRADE, *Monteverdi*, trad. de l'amér. J. Drillon, Presses-Pocket, Paris, 1991
K. VOSSLER, *Das deutsche Madrigal*, M. Sändig, Walluf, 1972.

MADRIGALESQUE COMÉDIE

Genre musical italien en vogue à la fin du XVI^e^ siècle, la comédie madrigalesque, ou madrigal dramatique, est constituée par une suite de pièces vocales – composées soit dans le style du madrigal traditionnel, soit dans celui de formes profanes plus légères –, reliées entre elles, de manière souvent arbitraire, par un semblant d'intrigue ou par un thème commun, sans individualisation musicale des personnages. Ce genre éphémère exercera cependant une grande influence sur la naissance et l'essor de l'opéra. Contrairement à ce dernier, les comédies madrigalesques n'étaient pas représentées sur scène mais chantées au cours de concerts ou de réunions de jeunes gens. Dans *L'Amfiparnaso* (créé en 1594), Orazio Vecchi – qui emploie comme sous-titre « comedia armonica », et, dans sa préface, parle de « comedia musicale » – déclare que les scènes doivent davantage atteindre l'esprit par l'oreille que par les yeux. Ces pièces, légères et humoristiques, empruntaient souvent leurs sujets à des situations de la vie quotidienne, comme dans *Il cicalamento delle donne al bucato* (« Le Caquet des femmes au lavoir », publié en 1567) d'Alessandro Striggio.

Les comédies madrigalesques caricaturaient les étrangers et les corps de métier, et parodiaient parfois de célèbres madrigaux. *L'Amfiparnaso,* comédie de masques en un prologue et trois actes, comporte des persounages typiques de la commedia dell'arte. Parmi les plus célèbres auteurs de comédies madrigalesques, citons encore Giovanni Croce (*Triaca musicale,* 1595) et Adriano Banchieri (*La pazzia senile,* 1598 ; *Il festino nella sera del giovedí grasso avanti cena,* 1608).

E.U.

MAGNIFICAT

Le magnificat est un cantique liturgique chanté quotidiennement à l'office des vêpres, sur le texte latin *Magnificat anima mea Dominum*... (*Mon âme exalte le Seigneur*...) d'après l'évangile de saint Luc (I, 46 à 55). Il s'agit du cantique de la Vierge Marie *Canticum beatae Mariae Virginis quod vulgo Magnificat inscribitur* ou *Canticum der Vesper* en Allemagne.

Au XV^e^ siècle, avec l'école dite franco-flamande, la composition dépasse le cadre strictement monodique et liturgique ; elle est traitée polyphoniquement avec, éventuellement, une intonation monodique confiée à l'officiant. Elle devient un genre musical au même titre que les passions, par exemple, avec les magnificats de John Dunstable, de Gilles Binchois, de Guillaume Dufay.

Au XVI^e^ siècle, la forme (catholique) est développée notamment par Roland de Lassus, en Italie par Giovanni Pierluigi da Palestrina et par Claudio Monteverdi. En France, les imprimeurs parisiens publient de nombreux magnificats latins, entre autres ceux de Jean Mouton, de Claudin de Sermisy, de Jacques Arcadelt, de Pierre Certon, de Claude Goudimel.

Lors de la Réforme, en France et en Suisse, le magnificat fait l'objet de paraphrases en langue vernaculaire, versifiées et rimées, en particulier en 1546, par Du Plessis : *Mon âme loue et magnifie/Le Seigneur qui te vivifie*, sur la mélodie de Antoine de Mornable qui s'inspire de la psalmodie du premier ton. Ce texte figure aussi, avec une autre mélodie, dans le recueil strasbourgeois

de 1548. En 1555, la paraphrase devient *Le Cantique de la Vierge Marie* : *La Vierge dit : Mon âme magnifie/Le Seigneur Dieu en qui elle se fie...* ; elle se trouve à la fin du recueil de psaumes de Jean Poitevin (sur la mélodie de Philibert Jambe de Fer, Lyon, 1555). Enfin, en 1595, dans les *Saincts Cantiques* de Théodore de Bèze, le numéro 15, intitulé *Cantique de la bienheureuse Vierge Marie* (Luc, I, 46), débute ainsi : *C'est le Seigneur duquel le nom tant magnifique/Mon âme va chantant, c'est mon Sauveur unique...* (mélodie anonyme). De nos jours, ces textes ne sont plus en usage dans l'hymnologie réformée.

Lors de la Réforme en Allemagne, la pratique de l'alternance entre l'orgue et le chœur (*Alternatim Praxis*) s'applique aussi au *Magnificat* allemand de Martin Luther, *Meine Seele erhebt den Herrn,* qui paraît dans le *Zwickauer Gesangbuch* de 1525 (*Recueil de Zwickau*), et déjà en 1524, à Strasbourg, avec la mention *Der Lobgesang Marie der Jungfrauen*. Au XVII^e^ siècle, Heinrich Schütz traite le *Canticum der Vesper* en allemand et en latin : en 1647, dans ses *Symphoniae sacrae,* en 1657, dans ses *Zwölf geistliche Gesänge,* et dans son chant du cygne, en 1671, en y incluant la *Doxologie*. Par cette vaste composition, il ouvre la voie au magnificat latin de Jean-Sébastien Bach.

Au XVIII^e^ siècle, la forme évolue encore et comprend une introduction orchestrale, des versets répartis entre les différentes voix (solistes, voix groupées) et le chœur. Le *Magnificat* de Jean-Sébastien Bach composé en 1723, remanié en 1730, marque l'aboutissement de la forme. En 1749, Carl Philipp Emanuel Bach compose, lui aussi, un magnificat.

Comme l'organiste espagnol Antonió de Cabezón ou l'Italien Girolamo Frescobaldi, les organistes allemands cultivent la forme,

par exemple Johann Christoph Bach, qui la traite à plusieurs voix et en imitation ; Jean-Sébastien Bach s'en souvient dans ses *Schübler Choräle*. Plus proche de nous, en France, Jean Langlais insère un magnificat dans son *Livre œcuménique* (1968).

Le magnificat latin, monodique, liturgique à l'usage catholique, puis français et allemand dans le sillage de la Réforme, appartient d'abord au patrimoine cultuel et hymnologique ; il devient polyphonique au XV^e^ siècle, se développe au XVI^e^ siècle ; depuis l'élargissement de la forme aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, délaissant le cadre limitatif des vêpres, il s'insère finalement dans le répertoire des concerts spirituels.

Edith WEBER

MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ

Le mainstream désigne le jazz classique, celui des années 1930 et 1940. C'est l'époque des grands orchestres. Toutefois, ce style se poursuit bien après la naissance d'autres genres, comme le be-bop. Il ne désigne pas seulement une époque, mais aussi un style d'écriture : le swing.

Le style mainstream (« courant principal ») est le plus souvent dénommé middle jazz (« jazz du milieu ») ou, encore plus simplement, middle, dans les pays francophones. Il faut noter que le mot mainstream est un terme fourre-tout qui recouvre des musiques aussi diverses que celles de Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Fats Waller, Erroll Garner, Tommy Dorsey... En fait, cette appellation possède au moins deux sens : elle désigne tout à la fois un courant musical intemporel et une période limitée dans le temps, dite ère du swing ou âge d'or du jazz. Cette phase historique, « classique », qui passe pour la plus féconde et la plus équilibrée de toute l'histoire du jazz, connaît son plein épanouissement entre 1935 et 1945.

Le mainstream apparaît, à Kansas City ainsi qu'à New York, à la fin de l'ère New Orleans-Chicago-dixieland, c'est-à-dire vers 1928. La Nouvelle-Orléans a alors progressivement cessé d'être la capitale du jazz et de nombreux musiciens de Chicago ont rejoint New York. Le krach d'octobre 1929 va entraîner une crise mondiale et la fin provisoire de l'opulence aux États-Unis ; le New Deal, la nouvelle politique de Roosevelt destinée à relancer la croissance, n'entrera

pas en vigueur avant 1933, qui est également l'année de l'abolition de la prohibition. En 1935 commence pour les musiciens une remarquable période de prospérité.

Le jazz de cet âge classique se caractérise, avant tout, par une nouvelle conception rythmique : en étant également accentués, les quatre temps de la mesure (« four* beats ») favorisent l'apparition du swing, ce phénomène rythmique propre au jazz ; il ne faut en effet pas oublier que les musiciens de cette époque jouent presque toujours pour la danse.

Le middle jazz va exercer son influence dans deux directions : le jeu des improvisateurs solistes et le répertoire des grands orchestres. Contrairement aux musiciens du style New Orleans, qui s'en tenaient à l'improvisation collective et se contentaient de paraphraser les thèmes au plus près, les solistes de la nouvelle tendance conquièrent une plus grande liberté en improvisant sur la trame harmonique des mélodies. Le recul de la polyphonie spontanée laisse la place à la prééminence des individualités. Le phrasé de ces nouveaux musiciens est beaucoup plus souple, moins staccato que celui des Néo-Orléanais. Le saxophone est de plus en plus employé. En général, les grands créateurs sont des Noirs, et les Blancs plutôt des copieurs.

Si les solistes s'expriment, le plus avantageusement, au sein de petites formations, il n'en demeure pas moins que l'âge du swing est aussi l'ère des grandes formations, l'apogée des big bands. Le jazz commence à devenir une musique écrite et le rôle de l'arrangeur prend de plus en plus d'importance. Le grand orchestre peut parfois être aussi au service d'un soliste (*Fiesta in Blue*, écrit par le pianiste Mel Powell pour Benny Goodman ; *Concerto for Cootie*, composé par Duke Ellington pour le trompettiste Cootie

Williams ; *Solo Flight,* du guitariste Charlie Christian pour Benny Goodman...). Fletcher Henderson, Duke Ellington, Jimmy Lunceford, Count Basie, Chick Webb, Cab Calloway, Benny Goodman rencontrent la faveur du public. La musique de ces artistes plutôt conservateurs reflète bien davantage, dans l'ensemble, l'optimisme et la joie de vivre que quelque angoisse métaphysique.

La liste des musiciens de tout premier plan de cet âge classique serait interminable, tant les réussites ont été nombreuses. Citons, parmi les enregistrements les plus remarquables : *Mahogany Hall Stomp* et *Basin Street Blues* (1933), par Louis Armstrong, *Christopher Columbus* (1936), par Fats Waller, *It Don't Mean a Thing* (1932), par Duke Ellington, *Tickle Toe* (1940), par Count Basie, *Body and Soul* (1939), par Coleman Hawkins, *Lady Be Good* (1936), par Lester Young, *Benny Goodman at Carnegie Hall* (1938), par Benny Goodman, *Minor Swing* (1937), par Django Reinhardt.

Jean-Louis CHAUTEMPS

MAÎTRES CHANTEURS

Confréries citadines de poètes compositeurs (en allemand *Meistersinger*) en général artisans de profession, les maîtres chanteurs appartiennent à la bourgeoisie et cultivent encore, au XV^e^ et au XVI^e^ siècle, la tradition de chant monodique des Minnesänger du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle. Héritiers eux-mêmes des troubadours et des trouvères français, les Minnesänger étaient parvenus, après une première période d'imitation assez servile, à un style plus personnel avec Walther von der Vogelweide (1170 env.-1230), Wolfram von Eschenbach (1170 env.-1230), enfin Witzlaw von Rügen (1268 env.-1325) et Heinrich von Meissen dit Frauenlob (1250 env.-1318), soi-disant fondateur de la plus ancienne école bourgeoise de chant. La mort de Frauenlob marque le déclin des Minnesänger ; les maîtres chanteurs leur succèdent. Groupés en confréries dès le XIV^e^ siècle, ils s'organisent au XV^e^ en véritables corporations au sein d'écoles de chant. La hiérarchie des membres est très rigide (apprentis, chanteurs, poètes, maîtres), et une censure très étroite est exercée par des juges élus (rimes, versification, grammaire, forme musicale, diction, thèmes traités). Cela à une époque où, à la suite de Conrad Paumann (1410-1473), l'Allemagne s'est engagée à son tour dans la voie polyphonique et instrumentale (orgue surtout). Des corporations de maîtres chanteurs existent alors à Nuremberg, Ulm, Mayence, Breslau, Iglau, illustrées par les noms de Michael Behaim (1416-1474), longtemps en service princier, de Conrad Regenbogen (après 1500), et à Nuremberg de H. Rosenplüt, de Hans Folz (mort en 1514 env.) et surtout de Hans Sachs (1494-1576), que Wagner devait traiter non sans raison avec une

indulgente exception dans son opéra *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868). Les maîtres chanteurs se survivront jusqu'en 1839 à Ulm, et jusqu'en 1875 à Menningen.

Marc VIGNAL

MALAGUEÑA

Danse espagnole d'esprit flamenco, originaire de Málaga (d'où son nom). C'est une forme locale du fandango, comme le sont les *rondeñas*, les *granadinas*, les *murcianas*, nées respectivement à Ronda, à Grenade et à Murcie. La malagueña peut alterner avec le chant et s'accompagner de castagnettes. Elle est construite sur un rythme ternaire. C'est parfois une pièce seulement instrumentale. Son harmonie est caractérisée par sa cadence, qui commence et finit par la dominante du mode mineur. Ravel en a écrit une pour sa *Rhapsodie espagnole*.

Pierre-Paul LACAS

MALOUF

Forme populaire tunisienne (*ma'lūf*) du *muwaššaḥ* (littéralement le brodé, l'orné) : « Autrefois réparti en couplets et refrain avec chœur et solo, [le malouf] est désormais exécuté principalement par le chœur » (S. Jargy). Il se chante ordinairement en arabe dialectal. La forme littéraire du *muwaššaḥ* est construite sur des mètres de cinq, six, sept et huit syllabes.

Pierre-Paul LACAS

MAMBO

Danse populaire d'origine cubaine, née, au xx^{e} siècle, d'une fusion de deux rythmes : la rumba et le swing des musiciens de jazz. Le mambo n'a pas de cadence déterminée. Aux instruments traditionnels de la rumba, s'ajoutent ceux de la batterie de jazz. Il est surtout caractérisé par le mouvement des hanches, dans lequel l'une des jambes est tendue tandis que l'autre est fléchie.

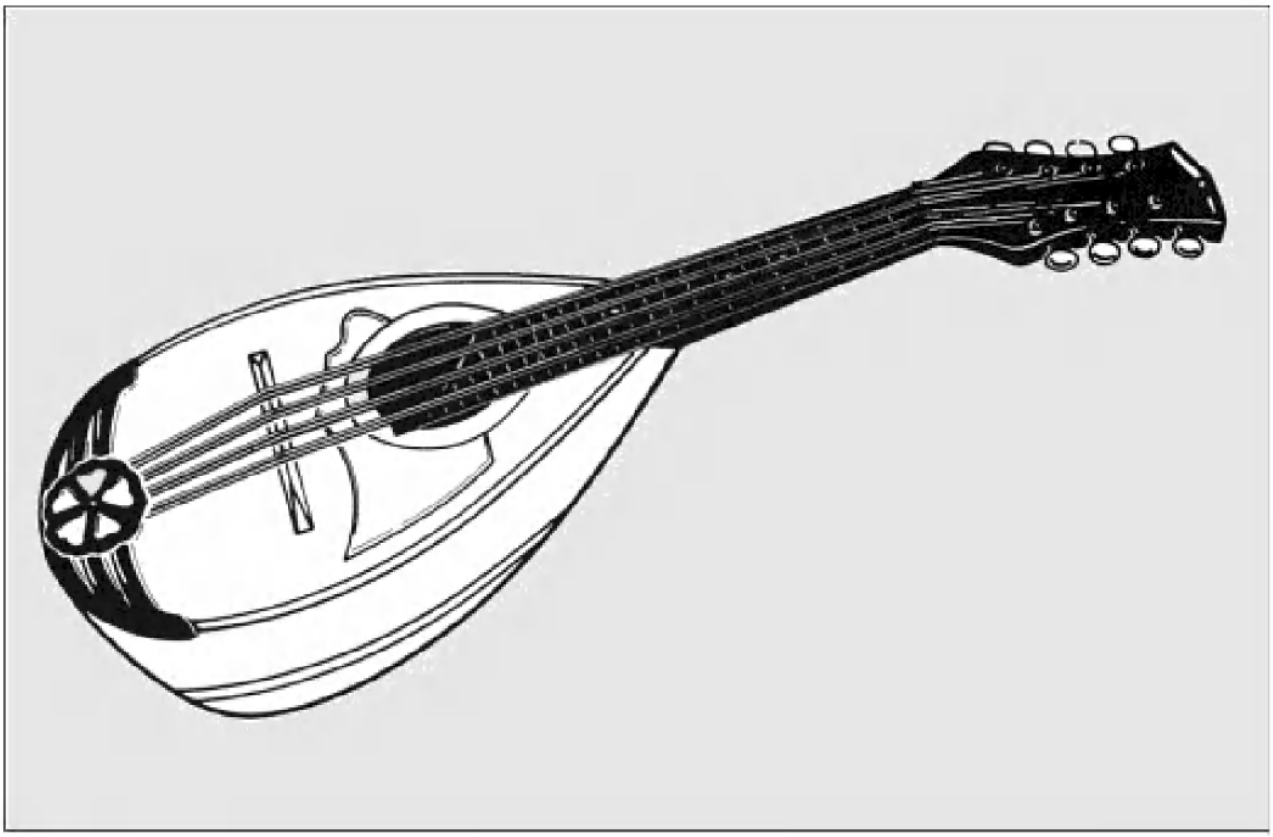
Pierre-Paul LACAS

MANDOLINE

La mandoline est un instrument à cordes pincées de petite taille, pourvu d'une caisse en forme de demi-poire. Le modèle le plus courant possède quatre cordes doubles métalliques. Ce petit luth à la tessiture aiguë a vu son développement freiné en raison de son volume sonore limité.

Femme à la mandoline, G. Tiepolo. *Giambattista Tiepolo (1696-1770), Femme à la mandoline, vers 1755-1760. Huile sur toile. H. 0,921 m; L. 0,749 m. The Detroit Institute of Arts, États-Unis.*

Copyrighted material



Mandoline.

• Histoire

Dans l'Europe de la fin du XIII^e^ siècle, la « guiterne » (ou « guisterne », « guiterre », « guitarre », « quitarre », « quitaire »...) coexiste avec le luth. Ces deux instruments sont probablement d'origine arabo-musulmane. De petite taille, la guiterne se joue avec une plume d'oiseau en guise de plectre et son chevalet est collé sur la table d'harmonie. Pietrobono del Chitarino (Pietrobono de Burzellis, 1417 ?-1497), attaché à la cour de Ferrare, est un des plus célèbres virtuoses du luth et de la guiterne, qui va bientôt être supplantée par la guitare « Renaissance ». Une variante de cet instrument, la mandore (ou mandorre), devient très populaire en France au milieu du XVI^e^ siècle dans la musique profane. Peu de partitions subsistent : on dispose cependant de celles de François de Chancy, *Tablature de mandore de la composition du Sieur Chancy* (Paris, 1629).

Copyrighted material

C’est avec le baroque italien que la mandoline (*mandola* ou *mandolino*) prend véritablement son essor. D’abord utilisée comme instrument d’apprentissage, cette mandoline lombarde apparaît bientôt dans des pièces majeures – comme les concertos d’Antonio Vivaldi, des sonates pour mandoline et basse continue –, accompagne des airs d’opéra.

Les caractéristiques de la mandoline « moderne » se fixent au milieu du XVIIIe siècle. À Paris, l’instrument est très prisé entre 1760 et 1789. En Italie, la mandoline napolitaine – qui est accordée comme un violon – est améliorée à la fin du XIXe siècle. Les ensembles d’instruments à plectre sont alors très en vogue.

La mandoline est aussi devenue un instrument typique du bluegrass américain (dans une version à caisse plate) et connaît de nombreuses variantes, comme la *bandola* en Colombie ou le *bandolim*, toujours utilisé dans les orchestres de *chôro* du Brésil.

• Styles musicaux

Présente aux époques baroque, classique, romantique et contemporaine, la mandoline a été utilisée par des compositeurs aussi divers qu’Antonio Vivaldi, Marc Antoine Charpentier, Wolfgang Amadeus Mozart, Igor Stravinski, mais aussi par Arnold Schönberg, Luciano Berio ou Gilbert Amy.

Bill Monroe et David Grisman sont les deux figures marquantes de la mandoline américaine populaire : le premier crée le style bluegrass dans les années 1940, le second ouvre le répertoire de l’instrument. En Europe, les musiques populaires d’Écosse et de Corse ont redécouvert cet instrument. La musique populaire d’Italie du Sud pour mandoline connaît un grand succès. Il faut cependant

déplorer l'existence des arrangements de musiques « folkloriques » et d'airs d'opéra pour orchestre de mandolines. Il existe également un répertoire pour mandoline en Amérique latine. Dans le folk, des groupes comme Ie britannique Fairport Convention ou le français Tri Yann réintroduisent cet instrument au son ténu, qui a aussi été adopté par des groupes de rock comme Led Zeppelin, Jethro Tull ou R.E.M.

• Modes de jeu

Si les instrumentistes recourent abondamment aux techniques d'arpège, les traits sonores les plus caractéristiques de la mandoline sont Ie trémoIo et le trille (à l'effet proche), qui ont longtemps servi, grâce aux oscillations rapides et aux répétitions de notes, à pallier l'impossibilité de « soutenir » le son.

À I'époque classique, on a fait appeI à diverses techniques d'arpège en développant des techniques spécifiques de la main droite. Le trémolo et le trémolo-staccato (trémolo aux notes jouées détachées) ont été utilisés à l'époque romantique.

La palette moderne comporte en plus des effets percussifs et des glissés (slide ou glissando).

Eugène LLEDO

MANNHEIM ÉCOLE DE

Introduction

Mannheim a été, au XVIIIe siècle, un centre musical dont Ie rayonnement dépassait largement les limites du Palatinat ; l'orchestre de la cour du prince-électeur Karl Theodor était considéré comme Ie meilleur de l'Europe par le nombre et Ia grande qualité des instrumentistes qui le composaient ; Ie musicologue anglais Burney le qualifiait, en 1772, d'« armée de généraux », et le jeune Mozart, lors de son séjour à Mannheim, apprécia fort le volume sonore et la beauté des exécutions, dont il n'avait pas connu l'équivaIent à Salzbourg ou en ItaIie.

Les compositeurs de Mannheim, ayant été eux-même le plus souvent membres de l'orchestre, exécutants et virtuoses, disposaient grâce à cet ensemble exceptionnel d'une précieuse possibilité de réaliser des effets inusités dans le jeu de l'instrumentiste et dans l'orchestration. C'est ainsi que s'est développé un nouveau style musical, dont Mannheim n'est d'ailleurs pas le seul berceau, les mêmes tendances apparaissant alors en Italie, à Vienne, en Allemagne du Nord. L'emploi des nuances (forte, piano) s'accentue et se généralise ; la forme sonate avec ses deux thèmes s'affirme jusque dans le premier mouvement de la symphonie ; le groupe des instruments à vent gagne en importance dans l'orchestre. Le rôle prépondérant des « Mannheimer » dans cette évoIution est incontestable.

• Un lieu privilégié

Les antécédents

Un goût très vif pour la musique instrumentale existait au XVIIIe siècle en Allemagne ; rois, princes, évêques, électeurs, seigneurs grands et petits rivalisaient pour avoir à leur cour des musiciens de qualité, et entretenaient orchestres de concerts et chœurs de chapelle. Les plus riches avaient maître de chapelle, maître des concerts de Ia cour, compositeur, organiste, et toute une troupe d'instrumentistes et de chanteurs ; les plus pauvres transformaient en musiciens leurs domestiques, et cochers, valets de chambre ou d'écurie venaient le soir, en présence du maître ou même avec son concours, exécuter quatuors, sonates, trios ou symphonies. L'auditoire étant toujours le même, le maître de chapelle ou le compositeur de la cour devait varier les programmes, ce qui explique l'abondance surprenante de la production des compositeurs de cette époque. La gravure musicale étant encore assez rare et coûteuse, beaucoup d'œuvres restèrent manuscrites et se sont perdues depuis ; d'autres sommeillent encore, dispersées dans les archives seigneuriales ou les bibliothèques publiques allemandes.

L'histoire de la chapelle de Mannheim commence en 1717. Le prince-électeur Karl Philipp, qui avait résidé à Innsbruck comme gouverneur, s'installe définitivement à Mannheim en 1720 et y amène une partie de sa chapeIle d'Innsbruck ; seize des cinquante-cinq musiciens qui sont au début nommés à Ia cour de Mannheim viennent d'Innsbruck et apportent l'esprit et les traditions musicales du Tyrol autrichien. Ce sont surtout des joueurs d'instruments à vent. Une autre partie des musiciens nommés vient de la chapelle que le frère décédé de KarI Philipp avait constituée à DüsseIdorf. Les premiers maîtres de concert qui se succèdent à la tête de l'orchestre de Mannheim sont d'origine diverse : Moravie, Silésie,

Bruxelles, Roumanie. Ainsi la cour est dès ce moment un carrefour où convergent et s'allient des traditions musicales variées.

La vie musicale à Mannheim

Karl Theodor, qui accède au pouvoir en 1743, est un amateur d'art, et particulièrement de musique. Des artistes de tous pays vont venir à sa cour, attirés par son orchestre et son théâtre. Très attaché à la culture française, le prince cherche à imiter l'esprit parisien, surtout dans les domaines littéraire et philosophique, comme c'est le cas dans beaucoup de cours allemandes de l'époque. La nomination comme maître de concert, en 1745, du violoniste virtuose et excellent musicien Johann Stamitz, originaire de Bohême, assure une qualité croissante à l'orchestre de la cour. Johann Stamitz, bientôt secondé par Franz Xaver Richter, inaugure dans ses compositions le nouveau style de Mannheim, et l'orchestre, sous sa direction, réalise le fameux crescendo d'ensemble, met en valeur les oppositions des nuances piano et forte, avec une précision et une qualité de sonorité attestées par les témoignages émerveillés de nombreux visiteurs. Les trios et symphonies de Stamitz, édités sur place, sont vite diffusés à travers toute l'Europe ; le compositeur vient lui-même à Paris en 1754, et ses symphonies, connues sous le nom de « melodia germanica », y reçoivent un accueil excellent.

C'est Christian Cannabich, fils d'un flûtiste de l'orchestre, qui succède à Stamitz comme *Konzertmeister* et directeur de la musique de chambre de la cour. La seconde génération des compositeurs de Mannheim va prolonger la tradition musicale inaugurée par Johann Stamitz, mais ne saura pas toujours éviter le maniérisme résultant de la recherche de l'effet pris pour son côté décoratif, et non pour sa nécessité structurelle ou expressive.

Un courant nouveau apparaît à Mannheim vers 1775 ; Karl Theodor crée la « Kurpfälzische deutsche Gesellschaft », institution destinée à l'étude de la pensée allemande dans les domaines de la langue, de la littérature et du théâtre. Un théâtre national est fondé, où l'opéra allemand se développe. Le « deutsche Singspiel » est représenté par la troupe Sayler. Ayant apprécié l'opéra allemand *Alceste*, d'Anton Schweitzer (1735-1787), le prince-électeur encourage cette nouvelle tendance, et Ignaz Holzbauer (1711-1783), maître de chapelle à Mannheim, écrit alors son opéra *Günther von Schwarzburg*, dont Mozart appréciera la musique.

Mozart séjourne avec sa mère à Mannheim en 1777, et ses lettres à son père apportent des indications précises et des appréciations enthousiastes sur le célèbre orchestre, dont il donne la composition : onze violons, quatre altos, quatre violoncelles, quatre contrebasses, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, quatre bassons, deux cors et timbales.

En 1778, Karl Theodor transporte sa cour à Munich, et la plupart des musiciens I'y suivent, en particulier Cannabich qui continue à remplir l'office de Konzertmeister.

• Le nouveau style

L'apport des « Mannheimer »

Les compositeurs de Mannheim ont commencé à rechercher ce qui fera Ia qualité particulière du classicisme viennois : un équilibre entre Ia forme et l'expression ; mais ce n'est que dans certaines œuvres de Haydn, et surtout de Mozart et de Beethoven, que cet idéal sera atteint. À Mannheim, la musique est un art de cour, comme elle le sera encore à Eszterháza pour Haydn ; celа explique

en partie que les Mannheimer aient recherché les effets brillants qui frappent l'auditoire, et le côté expressif, facilement accessible et un peu superficiel chez eux, de l'emploi des nuances, des modulations, des timbres. Mais leur démarche s'inscrit dans la lignée de l'*Empfindsamkeit* (approximativement : sensibilité), un mouvement assez général dans l'Europe musicale du XVIII^e^ siècle, particulièrement fort en Allemagne où C. P. E. Bach en était le meilleur représentant, et qui proposait comme idéal en musique l'expression des sentiments et des mouvements de l'âme. Certes Ies contrastes de nuances, de timbres et de tonalités des compositeurs de Mannheim paraissent souvent maintenant plus décoratifs qu'expressifs, mais il n'en allait pas de même pour leurs contemporains, et ces innovations firent sensation.

Dans le domaine de la dynamique, Stamitz et ses successeurs obtinrent le crescendo et le decrescendo de tout l'orchestre ; ils emploYèrent beaucoup cet effet. Dans une des symphonies « melodia germanica » de Stamitz par exemple, le premier mouvement débute avec les cordes pianissimo en trémolos, et un grand crescendo amène l'entrée du thème fortissimo. Le crescendo peut être souligné par une entrée progressive des instruments, et iI peut, à son sommet, aboutir à un piano subito, ce qui était tout à fait surprenant à l'époque. Ces nuances concernent une partie d'un mouvement, ou bien se trouvent contenues dans les limites d'un thème, dont elles font alors partie intégrante. Les Mannheimer emploient aussi un effet d'écho : une même phrase musicale est jouée deux fois, la première fois fortissimo, Ia seconde fois pianissimo.

Ces effets de dynamique sont renforcés par l'opposition de timbres différents, ce qui amène les compositeurs de Mannheim à donner à chacun des groupes d'instruments de l'orchestre son

caractère propre et plus d'indépendance. L'emploi des bois, en particulier, est différencié, et le timbre de ces instruments se fond beaucoup moins dans l'ensemble des cordes qu'auparavant. Dans les symphonies, les oppositions sont fréquentes entre un instrument soliste ou un petit groupe d'instruments et le tutti de l'orchestre. Le thème peut être exposé par les instruments à vent aussi bien que par les cordes. En 1755, Johann Stamitz introduit la clarinette dans l'orchestre. Les concertos mettent en valeur non seulement la qualité de sonorité du soliste, mais aussi sa virtuosité, en particulier dans les cadences qui lui sont confiées. Le trémolo, sur une ou plusieurs notes (intervalle allant jusqu'à la tierce), est d'usage très fréquent dans l'écriture des cordes.

L'écriture de ces compositions est plus harmonique que contrapuntique ; la mobilité croissante de la basse met fin peu à peu au règne de la basse continue. La ligne mélodique a une grande importance, elle est souvent assez ornée, les sauts du grave à I'aigu y apparaissent, son expression est parfois soulignée par de longues pauses. Mais la tonalité est encore très stable ; les modulations rapides et les contrastes violents entre majeur et mineur, si fréquents chez Haydn, sont ici relativement rares.

Stamitz et ses successeurs contribuent beaucoup à fixer et à généraliser l'usage de la forme sonate : deux thèmes de caractère opposé, développement, réexposition et coda. Les Mannheimer adoptent cette forme pour Ie premier mouvement de Ia symphonie, qui est souvent le plus construit et le plus long de l'œuvre, et introduisent le menuet en troisième partie ; la symphonie prend ainsi sa forme cIassique en quatre mouvements : allegro, andante, menuet et presto.

Stamitz et sou école

Les compositeurs de Mannheim sont presque tous des instrumentistes de l'orchestre de la cour.

Johann Stamitz (1717-1757), né en Bohême, est Ie fondateur de l'école. Comme ses contemporains en France et en Autriche, il adapte à de grands ensembles d'instruments la forme de la sonate issue de l'ancienne sonate à trois ; ce sont ses trios d'orchestre op. 1, écrits en quatre mouvements, qui ont un succès européen et ne diffèrent des symphonies que par le nombre réduit (trois) des parties entièrement réalisées. Ces œuvres annoncent la sonate classique, le quatuor, toute la musique de chambre ultérieure. En ajoutant aux effectifs de cordes, sous Ia même forme, des parties obligées pour Ie groupe des bois, Ies cors, les trompettes et Ies timbales, Stamitz constitue l'orchestre classique qui sera celui des grands Viennois dont il est l'un des précurseurs. On lui doit notamment : dix trios d'orchestre, plus de cinquante symphonies, des trios, de nombreuses sonates pour divers instruments, plusieurs concertos dont six pour clavecin, huit pour flûte, quatorze pour violon, un pour hautbois, un pour clarinette (le premier à avoir été composé pour cet instrument). Franz Xaver Richter (1709-1789) et Anton Filtz (1733-1760), appartiennent à la première génération de Mannheim ; font partie de la seconde, Ies deux fils de Stamitz, Karl Philipp (1745-1801) et Johann Anton (1750-env. 1809), Christian Cannabich (1731-1798), Franz Danzi (1763-1826), Peter Ritter (1763-1846) et l'abbé Georg Joseph Vogler (1749-1814).

La cour de Karl Theodor fut une étonnante pépinière de musiciens et montre l'effet bienfaisant d'un mécénat éclairé. L'école de Mannheim a beaucoup contribué à faire la Iiaison entre le baroque et le classicisme. Haydn trouve un styIe et des formes déjà constitués ; l'orchestre a atteint son effectif classique ; il offre des possibilités élargies ; les Viennois pourront dépasser leurs

prédécesseurs, continuer la réforme de l'orchestre, élargir la forme et la dimension des mouvements de la symphonie ; il revient aux premiers Mannheimer et à leurs contemporains d'avoir, en créant un style nouveau, préparé la voie à l'éclosion du grand classicisme.

Nicole LACHARTRE

Bibliographie

S. ANDREAE et al., *176 Tage Mozart in Mannheim*, Brausdruck, Heidelberg, 1991

C. BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, trad. M. Noiray, Flammarion, Paris, 1992

K. G. FELLERER, « Mozart et l'école de Mannheim », in *Les Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart*, C.N.R.S., Paris, 1961

P. GRADENWITZ, *Johann Stamitz*, Brno, 1936

B. HÖFT, *Mannheimer Schule*, Stadtbücherei, Mannheim, 1984

R. PEČMAN, « Aktuelle Forschungs-probleme zum Thema Mannheimer Schule », in E. Thom dir., *Zur Entwicklung der Kammermusik*, Kultur- und Forschungsstätte, Michaelstein-Blankenburg, 1986

H. RIEMANN, « Die Mannheimer Schule », in *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Leipzig, 1907.

MARACAS

Les maracas, qui sont souvent associées aux musiques populaires cubaines, mexicaines et caraïbes, sont des percussions secouées de la famille des hochets. Leur nom fait sans doute référence au fleuve brésilien Maracá, affluent de l'Amazone.

À l'origine, le corps d'une maraca est fabriqué à partir d'une petite calebasse de forme plus ou moins sphérique. Mais il existe également des instruments apparentés en bois (Amérique du Nord, Colombie-Britannique), en osier tressé (Pérou, Congo...), en métal, en peau (Patagonie), en noix de coco (Brésil, Inde). Ce réceptacle est rempli de graines séchées, de sable, de billes, de plombs, de coquillages... L'instrument est muni d'un manche, qui est souvent un simple bâton. Aujourd'hui, les maracas sont le plus souvent en bois ou en plastique.

• Histoire

Les maracas étaient connues en Amérique bien avant l'arrivée des esclaves d'Afrique : de nombreuses représentations attestent leur existence au précolombien, chez les Incas, les Mayas, les Aztèques et les Quetchuas. Au Venezuela, les populations autochtones utilisaient une maraca pour accompagner leurs chants. À Porto Rico, les Taïno transformaient les fruits vidés de l'arbre « higuera » en une percussion proche de la maraca.

À la fin du XIX^{e} siècle, à Cuba, les Noirs de l'Oriente font des maracas un instrument majeur, conducteur du rythme, dans le *son* et

le *changüí*. Sur l'île, les instrumentistes utilisent divers matériaux pour remplir ces « boules de rumba », comme les appellent improprement les Européens : petits morceaux de bois, graines mais aussi parfois résidus de munitions. Après la guerre d'indépendance de 1868, la population rurale se rapproche des agglomérations pour profiter de l'effort de reconstruction. Les instruments paysans sont apportés dans les villes et les maracas deviennent rapidement emblématiques de la musique cubaine.

• Styles musicaux

À Cuba, le *changüí* paysan, d'origine bantoue, et le *son* emploient les maracas dans leur forme la plus connue, deux boules remplies de graines dans lesquelles ont emmanche un bâton.

Le mambo, qui apparaît au milieu des années 1940, utilise les maracas comme élément central de sa rythmique. Le cha-cha-cha des années 1950 et son ancêtre le boléro, d'origine espagnole, mettent en valeur cet instrument, qui incite à la danse. Le *boogaloo* et les autres formes de rapprochement entre la soul music et les musiques afro-cubaines oublient un peu les maracas dans les années 1960, mais celles-ci reviennent avec la salsa. Il est vrai que tout chanteur cubain se doit d'en posséder les rudiments.

La musique *llanera* du bassin de l'Orénoque au Venezuela et en Colombie fait figurer les maracas dans son orchestre de base. Au Brésil, les Indiens Tumbalalá utilisent une maraca pour diriger les danses lors de rituels.

En Afrique, des maracas de fortune sont aujourd'hui fabriquées avec des boîtes de boissons gazeuses recyclées par les musiciens camerounais de *bend skin*, une sorte de rap local.

En Inde, il en existe de nombreuses formes tantôt similaires au type de référence, tantôt munies d'un dispositif externe (filet de perles par exemple sur la côte ouest. La *bachata*, musique électrique de la république Dominicaine, très à la mode à partir des années 1990, accorde une place de choix aux maracas.

• Œuvres principales

Le premier *maraquero* majeur du xx^{e} siècle est Champito Rivera. Ambidextre, il influence le grand Franck Pérez, dit Machito. Felipe Ner, vocaliste et maraquero du Sexteto Habanero, a aussi été un instrumentiste marquant. Antonio Machín, chanteur espagnol de naissance mais cubain d'adoption, a excellé dans le son, le danzón et le boléro à partir des années 1930. Ruben Blades, musicien panaméen formé au sein de la firme discographique Fania dans les années 1970, est un spécialise de l'instrument, dont il joue notamment avec Willie Colón. Le cubain Polo Montañez, Guajiro natural (« Le Paysan naturel »), fut un fameux joueur de maracas bien qu'il soit surtout connu pour sa voix brute et sa poésie authentique.

Dans le rock, Bo Diddley avait souvent un joueur de maracas dans son orchestre, en référence à une africanité mythifiée – le rythme « jungle » –, qui influença beaucoup les Rolling Stones (morceau *Sympathy For The Devil* dans l'album *Beggars Banquet*, 1968).

Mr. Quintron & Miss Pussycat, groupe de rock arty à tendance techno, utilise les maracas comme élément sonore et visuel.

Dans la musique savante, les maracas sont intégrées dans le groupe des percussions, qui s'est considérablement élargi au

xx^{e} siècle. Après en avoir rapporté de La Havane, George Gershwin les utilise dans son *Ouverture cubaine* (1932). Dans *Circles*, pour voix de femme, harpe et deux percussionnistes, de Luciano Berio (1960), des onomatopées vocales imitent des maracas, elles-mêmes présentes dans l'instrumentation.

• Modes de jeu

Dans les musiques amérindiennes et leurs héritières, les maracas, utilisées comme un hochet, marquent souvent le temps. Dans les musiques afro-cubaines, la maraca la plus grave joue les appuis du motif répétitif, donne la pulsation. La maraca aiguë joue plutôt les syncopes, les ponctuations, les accents décalés et les motifs de liaison. Le motif de base est une alternance d'une noire jouée en trilles et de deux croches.

L'instrument demande une certaine pratique car il faut déclencher les mouvements par anticipation pour que la figure rythmique soit bien en place. Certains instrumentistes sont experts dans cette synchronisation, ce qui leur permet de faire « danser les graines » à l'intérieur de la sphère pour produire de riches ornements.

Dans la rumba, les maracas sont parfois associées au *cajón* (tambour fabriqué avec une boîte en bois) pour consolider la base rythmique constante.

On peut aussi étouffer le son en prenant directement le corps de l'instrument dans la main.

Eugène LLEDO

MARIMBA

Sorte de xylophone, dont il existe plusieurs variétés. *Marimba* est l'un des nombreux noms africains du xylophone et, comme les instruments africains qui portent ce nom possèdent souvent une calebasse accordée en guise de caisse de résonance pour chaque lame de bois, certains ethnomusicologues emploient le mot *marimba* pour distinguer les instruments dotés de résonateurs en calebasse des autres xylophones.

Le xylophone a probablement été apporté en Amérique latine par des esclaves africains (mais il tire peut-être son origine de contacts pré-hispaniques). Il y a été appelé *marimba* et est resté un instrument traditionnel populaire en Amérique centrale. Les lames de bois sont fixées sur un cadre posé sur des pieds ou suspendu à la taille de l'instrumentiste. De grands instruments à la sonorité profonde, dotés d'une étendue de six octaves et demie, sont parfois joués par quatre musiciens. Les lames du marimba ont des résonateurs tubulaires ou constitués par des calebasses et, comme en Afrique, une membrane bourdonnante est souvent fixée sur la paroi du résonateur pour ajouter un côté aigu au son de l'instrument.

Le marimba d'orchestre, avec des résonateurs métalliques, a été mis au point aux États-Unis au début du xx^{e} siècle par John C. Deagan et Ulysses G. Leedy. Le résonateur est constitué par des tubes et l'instrument est accordé une octave au-dessous du xylophone d'orchestre ; son étendue varie, mais comporte généralement trois octaves et demie au-dessus du do$_{2}$. Les xylorimbas sont des marimbas de grande dimension. Parmi les

œuvres composées pour le marimba d'orchestre, citons un concertino (1940) du compositeur américain Paul Creston (1940) et, surtout, le *Concerto pour marimba et vibraphone* de Darius Milhaud (1947).

E.U.

MARTENOT ONDES

Instrument électronique, appelé aussi ondes musicales Martenot, qui fut construit par Maurice Martenot (1898-1980). Son créateur présenta cet instrument en 1928 au cours d'un récital donné à l'Opéra de Paris. L'onde Martenot fonctionne suivant le principe de l'hétérodyne, c'est-à-dire avec deux ondes de fréquences légèrement différentes. Ces ondes sont mélangées de façon à produire une oscillation ; elles sont ensuite amplifiées et le son est émis par un haut-parleur. L'instrument est monodique ; il possède un clavier comparable à celui du piano ; sur le devant de ce clavier, un ruban muni d'un anneau dans lequel on passe le doigt permet d'obtenir des intervalles inférieurs au demi-ton, avec effets de *vibrato* (comme sur les touches d'ailleurs), de *glissando*, de port de voix. Un système est aussi prévu pour rendre possible l'étalement des hauteurs sur le clavier : par exemple, en montant chromatiquement les touches d'*ut* 1 à *ut* 2, on peut en réalité ne gravir que l'intervalle qui sépare *ut* 1 de *ré* 1 ; on entend tous les micro-intervalles intermédiaires. La main droite joue sur le clavier ou sur la bande et la main gauche actionne une touche qui peut interrompre le son à discrétion, modifier l'intensité ou faire varier le timbre (différents jeux sont possibles : timbre amplifié ; cor ; timbre nasillard ; clarinette d'Orient ; timbre d'espace amplifié ; timbre cuivré ; timbre métallisé...). Un grand nombre d'œuvres ont été composées pour ondes Martenot, intégrées ou non à un ensemble instrumental. Dimitri Levidis (1885 ?-1951) fut l'un des premiers à écrire pour elles (*Poème symphonique pour solo d'ondes musicales et orchestre*, 1928 ; *De Profundis*, 1930) ; citons notamment *Eleonora* (pour ondes et orchestre de chambre) d'Yves Baudrier (1938) ; *Cinq*

Interludes (pour quatre cors et quatre ondes) de Daniel-Lesur ; la *Symphonie* (1948) de José David ; *À Cadix*, pour deux ondes Martenot et orchestre (1938) de Pierre Vellones ; la musique de scène pour *Le Château des papes* d'Henri de Richaud pour deux pianos, trompette et ondes Martenot de Milhaud, œuvre qui est devenue la suite de concerts *La Cheminée du roi René* ; *Trois Poèmes* pour ondes et piano (1935), *Concerto* pour ondes et orchestre (1947), la *Danse incantatoire* (pour orchestre, deux ondes et six batteurs, 1936) d'André Jolivet. Messiaen a souvent employé les ondes, surtout dans *La Fête des eaux* (pour six ondes), *Deux Monodies* (en quarts de ton), les *Trois Petites Liturgies de la Présence divine* (1944), la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948). Chez les compositeurs de la fin du xx^{e} siècle, à la suite de Boulez, Berio, Chaynes, Eloi, Bussotti, Schibler..., les œuvres où l'onde Martenot est employée sont innombrables. À signaler des instruments qui se rapprochent de l'onde Martenot : en Allemagne, le *Sphärophon* de Jörg Mager, l'*Aetherwelleninstrument* et le *Thereminovox* de Léon Thérémin, l'*Hellertion* d'Hellberger-Lertes, le *Trautonium* de Friedrich Trautwein, ainsi que la *croix sonore* de Nicolas Oboukhov.

Pierre-Paul LACAS

MATÉRIAU

Ce que l'on nomme *matériau* musical recouvre tout ce qui sert de « matière première » à l'écriture : l'harmonie, l'intervalle, le timbre, le rythme, la forme... Ce terme n'est apparu dans le vocabulaire musical occidental que récemment, lorsque l'évolution du langage, changeant les fonctions harmoniques du système tonal, entraîna une révision de tous les paramètres jusqu'alors usités, qui avaient été conçus en fonction de la pensée tonale. Pour tenir compte de la nouvelle donne harmonique, le concept de développement changera de signification et les formes liées à la tonalité se verront peu à peu abandonnées. C'est ainsi que Schönberg, renonçant aux répétitions, à la symétrie formelle et à la pulsation rythmique se trouvera dans l'obligation d'inventer une nouvelle technique d'écriture lui permettant de renouer, différemment, avec l'unité structurelle qu'avait su conquérir la tonalité... Et ce sera la variation continue qui s'interdira la répétition littérale. En se transformant, la syntaxe va entraîner la naissance de nouveaux paramètres, qui prendront le nom générique de *matériau*. Sous ce vocable se cachent aussi bien les clusters de Henry Cowell, les nuages sonores de Iannis Xenakis ou de György Ligeti, les objets sonores de Pierre Schaeffer que les séries « intégrales » de Pierre Boulez ou de Karlheinz Stockhausen. Et la liste est loin d'être exhaustive.

Tout matériau est donc contingent, car forme et contenu ne sont pas dissociables, puisque la forme se charge de sens musical – et rien que musical – au fur et à mesure qu'elle est investie. De fait, si la notion d'œuvre renvoie à la totalité de l'univers musical, tous les paramètres, tous les concepts musicaux s'impliquent les uns les

autres, et expliquer tel paramètre ou tel concept ne peut se faire qu'en fonction de *tous* les autres. Une mélodie, une succession d'accords sont des relations vivantes du matériau *concret* « mis en œuvre » au travers de concepts musicaux. Fiction du dire, fiction du langage, la musique s'offre ainsi comme une pensée concrète et non pas comme une connaissance conceptuelle. Mais la notion de matériau permet de comprendre comment fonctionne l'art au sein de son évolution historique. À bien y regarder, la conscience du matériau *précède* en effet toujours celle de son intégration à la combinatoire, c'est-à-dire aux diverses règles qui vont s'établir et structurer l'écriture. Ce qui signifie que le compositeur conquiert des éléments du langage musical et en use dans ses œuvres avant de théoriser ses conquêtes. Nous citerons, à titre d'exemple, l'accord de neuvième (cf. HARMONIE), dont Robert Schumann fut le premier utilisateur, dont Richard Wagner et Franz Liszt généraliseront l'emploi, et qui ne sera complètement intégré au langage harmonique de la tonalité qu'avec Gabriel Fauré et Claude Debussy.

Il est un autre enseignement tout aussi important et qui a des incidences sur notre façon d'aborder une œuvre. De fait, force nous est de reconnaître que la seule mesure d'appréciation qualitative d'une œuvre, y compris et surtout lorsqu'elle est contemporaine, passe par le crible du rapport le plus adéquat entre le matériau, son traitement technique et la pensée du créateur. C'est pourquoi la problématique du créateur occidental réside à la fois dans le choix de son matériau (en raison des qualités qui lui sont spécifiques) et dans le *sens* que celui-ci confère à la technique qu'il lui applique. Mais le sens n'en reste pas moins *uniquement* musical : il naît des rapports sonores, autrement dit du concret *manifesté* au travers du matériau compositionnel choisi, et non pas sur le papier, *in abstracto*.

Si le matériau n'est certes pas toute la musique, il est cependant l'élément fondateur permettant à l'idée de s'exposer en acte : forme et contenu ne peuvent être dissociés, répétons-le.

Alain FÉRON

MAXIXE

Danse populaire brésilienne, originaire de Rio de Janeiro. La maxixe fut diffusée vers 1870, se répandit en Amérique latine et atteignit l'Europe (matchiche) au début du xx^{e} siècle. Elle s'apparente au tango et forme une synthèse entre la polka pour les figures et la habanera pour le rythme, avec des syncopes selon la tradition brésilienne. La maxixe a cédé la place à la samba.

Pierre-Paul LACAS

MAZURKA

Danse populaire polonaise, d'allure aristocratique et chevaleresque, connue dès le XVI^e^ siècle dans la province de Mazurie, et toujours pratiquée en Europe centrale. La mazurka est une danse à rythme ternaire (3/4), de tempo modéré nettement plus lent que celui de la valse viennoise par exemple ; elle est caractérisée par les accents exécutés par nn pied battant le sol ou frappant du talon l'autre pied, ainsi que par le *hołubiec*, tour effectué sur place avant ou après chaque figure. La structure mélodico-rythmique de la mazurka comporte ordinairement huit battues par section. On trouve souvent un accent sur le troisième temps et la fin du motif tombe fréquemment sur le deuxième. Comme danse galante, où la femme choisit son partenaire, la mazurka pénétra en France sous le second Empire. Elle devint une sorte de cotillon comprenant plusieurs figures (on en a dénombré une cinquantaine) que dansaient un nombre indéterminé de couples (avancés, reculs, révérences). Après celles de son compatriote, Jan Wanski (1762-env. 1802), les cinquante-cinq mazurkas de Chopin figurent parmi les plus célèbres. Avec les *Polonaises*, ce furent ses premières œuvres et elles ouvrirent l'époque des musiques dites nationales. Elles sont habituellement construites sur une seule cellule rythmique ; leur richesse mélodique et harmonique est évidente : gamme tzigane, quarte augmentée lydienne, coexistence de la tierce majeure et de la tierce mineure dans le même mode (que l'on songe aux blues un siècle plus tard). Elles expriment les sentiments les plus divers, de la liberté à l'exaltation poétique du patriotisme (« Des canons cachés sous des fleurs », disait Schumann). On peut citer aussi la *Mazurka*, opus 32, de Gabriel Fauré et celles composées notamment par

Claude Debussy, Karol Szymanowski, Alexandre Tansman, Alexandre Scriabine. L'hymne national polonais, dit *Mazurka de Dabrowski,* fut composé par Michael Cléophas Oginski (1765-1833).

Pierre-Paul LACAS

MÉLODIE

Introduction

La mélodie est l'élément premier de la musique. Premier en ce qu'il en est la manifestation la plus spontanée et la plus naturelle, conjointement avec le rythme, dont on ne peut se passer et qui lui est en quelque sorte consubstantiel – encore qu'il puisse y avoir rythme sans mélodie, mais non mélodie sans rythme. Car c'est ce dernier qui découpe en valeurs différentes la durée dans laquelle s'écoule cette suite de sons prélevés par la mélodie dans l'échelle qui lui est fournie par la nature. Cette échelle introduit dans la description du phénomène une notion d'espace, qui se combine avec celle de temps représentée par la succession des valeurs rythmiques.

La mélodie est donc une succession de sons ayant entre eux des rapports d'intervalles et de durée. Telle est la définition la plus large et la plus indéterminée qui puisse en être donnée.

Elle ne précise rien en ce qui concerne les sons ainsi mis en cause. Ils sont en nombre indéfini. L'échelle délimitée par l'intervalle d'une octave renferme tous les sons avec lesquels on peut faire de la musique, sons qui se reproduisent d'autre part, d'octave en octave, dans toute l'étendue où l'oreille humaine peut les percevoir. Mais la détermination de ces sons et de leur nombre échappe à toute loi naturelle.

La musique occidentale en sélectionne douze selon une méthode qui se veut scientifique mais qui ne résiste pas à un examen critique.

Cette échelle de douze sons a été consacrée par une immense et prestigieuse littérature musicale. Mais elle n'est ni plus ni moins légitime que les soixante-deux « modes » de base décrits par les vieux traités sanscrits et dont les modes dérivés (ou *ragas*), utilisés en Inde, se dénombrent par centaines.

Même si l'on demeure dans le cadre de la musique occidentale et si l'on admet, pour la commodité de la démonstration, que son matériau sonore peut être représenté sur la portée par les douze notes de la gamme chromatique, séparées entre elles par des demi-tons égaux (ce qui est inexact puisque cette gamme, dite tempérée, ne date que du XVIII^{e} s.), il reste à définir quelques notions musicales essentielles pour prendre une vue exacte de ce qu'est le sentiment mélodique dans la conscience d'un auditeur d'aujourd'hui et de ce qu'il put être dans celle des musiciens des siècles nombreux qui l'y ont progressivement amené.

1. Éléments constitutifs

• Les rapports d'intervalles

Parmi les auditeurs d'enregistrements ou de concerts de chant grégorien, ou parmi les personnes qui assistent aux offices des monastères, où son interprétation a le plus de chances d'être pleinement appréciée, il y en a sans doute assez peu qui perçoivent ce chant autrement que comme une extension, très noble mais un peu monotone, de la psalmodie avec quoi il alterne. Le sens mélodique en est perdu pour elles, parce qu'elles sont à ce point conditionnées par leur culture classique qu'elles ont perdu le sens « modal ». Devant une mélodie modale, ces auditeurs se livrent à une opération mentale inconsciente qui la dépossède de sa

personnalité et lui impose des structures harmoniques tonales, à contresens de son entité musicale et plastique. Pour la « voir » telle qu'elle est, ils devraient parvenir à se pénétrer de la place occupée par chaque son à l'intérieur du mode par rapport à sa tonique, place qui lui donne son sens, ses couleurs, son aura.

À l'opposé, dans une musique tonale et modulante, une note n'a pas de signification en soi, cette signification étant modifiée à tout instant par son contexte selon le déroulement de la polyphonie.

Dans la musique moderne, les modes anciens, jadis détrônés par le mode d'*ut*, ont retrouvé la faveur des compositeurs. Mais, intégrés dans un système harmonique, ils se plient à des lois qui ne leur sont pas propres. Participant à un jeu d'enchaînements d'accords, de tensions, de détentes, de modulations, leurs intervalles caractéristiques perdent une part de leur individualité et de leur vocation, laquelle faisait d'eux les composantes immuables et hiérarchisées d'un pur idiome mélodique.

L'envahissement du langage musical par l'harmonie, tel qu'il a commencé à l'époque classique puis s'est précipité au XIX^e^ siècle, a donc créé une situation où l'art du dessin, c'est-à-dire l'expression linéaire, mélodique, de la musique s'est peu à peu désagrégé.

L'intelligence de la mélodie, succession de sons ayant un sens, une structure, une autonomie, exige de l'auditeur une aptitude à donner valeur signifiante à toute manifestation d'un intervalle existant entre deux sons successifs. Et, déjà, cela fait comprendre pourquoi l'auditeur peu averti peut se montrer rétif à des intervalles et à des enchaînements d'intervalles que son oreille interne, c'est-à-dire sa mémoire – une mémoire que ne corrige aucune imagination –, ne lui permet pas de prévoir plus ou moins confusément. C'est le

cas lorsqu'un auditeur uniquement habitué à la musique classique entend une mélodie modale, du plain-chant par exemple. C'est le cas lorsqu'un auditeur sans imagination entend une œuvre dont le compositeur a, lui, une expression mélodique personnelle, donc inaccoutumée ; ce qui explique que des critiques de bonne foi aient pu écrire qu'il n'y avait pas de mélodie dans *Faust* ou dans *Carmen*.

• Les rapports de durée

Mais l'aperception d'une phrase musicale exige de l'auditeur un sens plus subtil encore : celui de son accentuation rythmique véritable, qui ne peut aucunement se mesurer par une simple addition de valeurs égales. La musique classique nous a trop habitués à cette facilité trompeuse qui consiste à compter des temps égaux à l'intérieur d'un découpage fixé d'avance et concrétisé dans la barre de mesure. Ce qui doune son véritable visage à une mélodie, ce sont les accents expressifs qui marquent les points où elle culmine entre une tension et une détente, selon la loi de tout discours, qu'il soit formulé avec des mots ou avec des sons. Ces accents expressifs n'ont rien à voir avec le découpage régulier de la durée qui s'est imposé aux musiciens à partir d'un certain développement de l'écriture polyphonique, afin de permettre la cohésion des diverses parties qu'elle met en œuvre.

Ce découpage n'existait pas dans la musique de la Grèce antique et pas davantage dans le Moyen Âge occidental. Il s'agit donc pour un musicien contemporain de retrouver les accents justes des mélodies de ces époques reculées, ce qui prête à controverses et met un obstacle de plus aux rapports entre ces mélodies et le grand public. Mais il s'agit aussi pour quiconque d'observer ces accents dans les mélodies classiques ou modernes où ils ne sont pas toujours clairement indiqués par l'auteur. Ce n'est pas un des moindres

problèmes qui se posent aux interprètes de toute musique, et souvent en raison directe de la pureté de son style (Mozart en est peut-être le meilleur exemple).

2. La mélodie dans la musique occidentale

• L'ère du plain-chant et dn contrepoint modal

Ainsi, la mélodie est par essence un événement musical à l'état pur ; elle ne postule à son origine aucune association avec quelque complément sonore que ce soit. Elle nous apparaît telle dans le plain-chant médiéval, ou dans la musique traditionnelle de pays comme l'Inde, où, toutefois, elle se combine avec une pulsation rythmique confiée à des instruments de percussion et avec un son continu, destiné à maintenir dans le champ de la conscience la tonique du mode (à quoi se réfère chaque son de la mélodie pour revêtir sa pleine signification).

Cette liberté totale du dessin linéaire se trouve plus ou moins gravement perturbée dès que s'installe la pratique de faire entendre simultanément des lignes mélodiques dont chacune garde une relative indépendance, mais ne peut pas ne pas obéir à certains impératifs propres à la vie en société qui lui est imposée.

Dans les premiers temps, cet impératif est essentiellement que les lignes ainsi lancées dans l'espace et la durée se rejoignent périodiquement sur une consonance parfaite (unisson, octave, quinte ou quarte). C'est ce que nous trouvons au XIIIe siècle dans les *conduits* de Léonin ou de Pérotin. Il est évident que la liberté des

mélodies entendues simultanément y est déjà une liberté surveillée. Mais tout l'esprit de cette musique est dans l'individualité jalousement préservée des lignes dessinées qui la composent.

Déjà cependant la musique a deux axes, l'un horizontal, l'autre vertical, d'où va naître un nouvel élément constitutif du discours : l'harmonie. Dans la pré-Renaissance, chez un Josquin Des Prés, on peut considérer que l'affirmation de cet élément est un fait accompli. Mais si les rencontres harmoniques entre les parties ont déjà une plénitude qui satisfait l'oreille moderne, elles n'ont pour lui aucune fonction déterminante, elles n'imposent aucune règle au jeu contrapuntique qui les a provoquées. Rien de plus flexible que la mélodie de Josquin avec son *legato* soutenu et la succession naturelle de ses sons, conjoints ou faiblement écartés les uns des autres.

Au long du XVI^e^ siècle, il se produit peu à peu un renversement des situations respectives de la mélodie et de la polyphonie selon deux lignes de clivage : d'une part, morcellement de la ligne que les diverses parties se passent et se repassent, se chevauchant, se croisant dans un jeu d'une incomparable maîtrise mais dont le fil conducteur finit parfois par échapper ; d'autre part, tendance, toute contraire, à donner à la partie supérieure une valeur mélodique qu'elle tient moitié de sa propre plastique, moitié des agrégations – ou de ce qu'il faut désormais appeler des accords – de soutien.

On en vient ainsi tout naturellement un jour à une véritable mutation qui semble rétablir la mélodie dans toutes ses libertés en la faisant maîtresse absolue du discours, les autres parties étant réduites à un rôle d'accompagnement. Une grande partie de la musique de Monteverdi illustre ce renouveau.

Mais cette sorte de dissociation de la mélodie et de l'harmonie ne sera pas sans conséquences. Les musiciens se rendent compte en effet que, considérée en soi et non plus comme la résultante d'une polyphonie en mouvement, l'harmonie est un langage cohérent, formé d'éléments agissant les uns sur les autres et fortement hiérarchisée. Il sort de cette découverte progressive l'hégémonie du mode d'*ut* et la disparition des anciens modes. C'est tout un immense domaine qui se ferme à la musique pour des siècles.

• La tonalité et l'hégémonie du mode d'ut

Dans l'affaire, la mélodie trouve bien, en principe, le champ libre, mais dans les limites étroites du mode d'*ut*. Et c'est pourquoi la mélodie classique se montre sous un jour absolument différent. Astreinte à prendre appui sur la tonique et la dominante, autorisée à de brèves digressions dans les tons voisins, sans cesse tentée par l'énoncé pur et simple des trois sons de l'accord parfait, elle trahira, même à travers les courbes adorables que sauront lui donner un Mozart ou un Schubert, la discipline de l'élaboration.

Le patriarche de la musique classique, Jean-Sébastien Bach, enseigne comment s'accommoder de cette discipline. Parfois, et le plus souvent dans ses thèmes moteurs, il se contente de l'énoncé de l'accord parfait en lui donnant tout au long du morceau une pulsation rythmique inexorable. Ailleurs, il tire parti des contraintes mêmes de ses structures harmoniques. Il prend appui sur elles pour donner à sa mélodie un plus vigoureux essor, tout comme l'avion prend appui sur l'air qui le soutient et favorise son envol. Comme ces harmonies sont mouvantes, elles se déplacent avec la mélodie, l'orientent par leurs modulations, la prolongent en lui permettant de se reproduire sur d'autres degrés de l'échelle (selon Ie procédé de la marche d'harmonie). Ailleurs encore, il profite de la convention

même de ses enchaînements d'accords pour faire proliférer au-dessus broderies, volutes et arabesques comme l'architecte baroque masque par des moulures et des surcharges ornementales la simplicité de ses armatures.

Chez Beethoven, outre le très grand nombre de thèmes plus ou moins réduits aux trois sons de l'accord parfait (*Symphonie héroïque*, et bien d'autres), on trouve une abondance extraordinaire de thèmes purement harmoniques, dont chaque son est supporté par un accord. Et cet accord le nourrit de sa propre chair et, par son rayonnement, crée avec le son voisin un rapport mélodique, qui perdrait beaucoup de son évidence s'il était livré à lui-même (cf. le mouvement lent de la sonate dite *Appassionata*, par exemple).

Au long de l'époque classique, la mélodie emploie volontiers des sons conjoints ou séparés par de faibles intervalles et, du son le plus grave au plus aigu, couvre une étendue assez souvent limitée. En cela elle garde, même lorsqu'elle est purement instrumentale, la trace de ses origines vocales. C'est là du moins son aspect le plus général, mais ce n'est pas une règle. Bach, Beethoven usent parfois de très larges intervalles, et Mozart en fait, dans le rôle d'Elvire du *Don Giovanni*, un élément dramatique particulièrement frappant.

Avec l'ère romantique, et déjà chez un musicien qui n'y est pas encore engagé mais qui l'annonce, avec Weber, des mélodies de style assez purement mozartien voisinent avec de grandes envolées lyriques où la ligne se disloque, projette brusquement et presque spasmodiquement la voix vers l'aigu.

Chez Berlioz, le simple rapprochement de la mélodie des premières mesures de la *Symphonie fantastique* (écrite à treize ans par un enfant imprégné de culture classique) et du thème « idée

fixe » (écrit en 1830), qui n'est qu'un aspect nouveau de cette même mélodie, illustre bien la naissance du style romantique. La ligne se brise, la montée lyrique fait éclater le cadre modeste de l'idée initiale. Le chromatisme y est intimement incorporé.

Chez Schumann, de grandes vagues de fond soulèvent la surface de l'œuvre musicale comme un océan sous la tempête. Le choix des intervalles devient de plus en plus imprévisible, ainsi d'ailleurs que celui des enchaînements harmoniques qui les éclairent de couleurs changeantes.

Mais c'est plus encore chez Chopin qu'apparaît l'interaction expressive de la mélodie et de l'harmonie. On la retrouve à travers tout son système modulant. Le jeu tonal suit le jeu mélodique, ou peut-être aussi l'oriente-t-il ? On ne saurait le dire tant la démarche est naturelle, en dépit des surprises où elle nous engage.

La mélodie de Chopin recherche l'accentuation de ses valeurs expressives, tantôt dans son association intime avec des couleurs harmoniques particulières, tantôt dans le liant entre des sons assez proches, des lignes brisées étant réservées aux épisodes violents, tantôt dans une discrète insistance sur des formules frappantes qui se répètent, une ou plusieurs fois, avec des variantes diverses, tantôt dans un choix d'intervalles rares qui y introduisent un chromatisme plus souvent ornemental qu'organique.

• Le chromatisme waguérieu et ses conséquences

Jusqu'à Wagner, on ne quitte jamais un diatonisme fondamental, et le rapport harmonie-mélodie se signale surtout par un certain asservissement de celle-ci au jeu traditionnel entre tonique et

dominante et à des évasions contrôlées dans des tons voisins. Le chromatisme wagnérien, que l'on peut qualifier d'organique, implique que l'aspect purement linéaire de la libre mélodie primitive s'estompe peu à peu à la faveur d'une forme d'écriture de plus en plus complexe, où l'harmonie assume une fonction directrice grandissante. Dans le Wagner de *Tristan et Isolde* on est pris, comme Pascal, entre deux infinis : d'un côté, cette mélodie sans limite dont parle Nietzsche, pour d'ailleurs en faire reproche à Wagner ; de l'autre, ces motifs ramassés, réduits parfois à trois ou quatre notes, mais où sont enfermées de telles charges d'énergie que Wagner lui-même, quand il les prend en main, semble à peine savoir comment contenir le fleuve de musique qui s'en échappe. Mais cette mélodie continue, qui va de transmutation en transmutation d'un motif dans un autre, il lui faut, pour se répandre, tant d'espace que c'est l'orchestre qui doit en prendre la charge, et tant de changements de parcours qu'elle ne peut être réalisée que par une infinité d'enchaînements harmoniques modulants. Dès lors, c'est bien, sous couleur de mélodie continue, l'hégémonie harmonique qui s'installe dans la musique et qui, détruisant ce qui l'a fait naître, compromet l'existence même du système tonal.

Les réactions que provoquera cette esthétique susciteront, dans plusieurs pays d'Europe entraînés par l'exemple des Russes, un nationalisme musical appuyé sur le folklore local. La mélodie de Moussorgski, celles de Smetana, de Grieg... sont une sorte de retour à la nature qui ne récuse pas le langage harmonique moderne, mais repousse son impérialisme.

La réaction de Debussy est d'un autre ordre. Elle est d'abord une réaction à des aspects de l'art de Wagner qui sortent du sujet étudié ici. Une réaction, d'autre part, à un langage harmonique livré à la modulation perpétuelle et où la mélodie ne cesse d'ajouter rallonges

sur rallonges, en suivant pas à pas cette harmonie mouvante. L'équivoque tonale a chez lui une tout autre source. Elle procède d'une harmonie où l'accord est considéré en soi pour sa beauté, sa plénitude, pour ainsi dire à l'arrêt, indépendamment des principes dynamiques qui, chez Wagner, le poussent à résoudre ses tensions internes dans d'autres complexes sonores, qui auront aussitôt à résoudre les leurs. La mélodie ne cesse pas, mais elle devient fuyante, se morcèle, se cache, reparaît où on ne l'attend pas. Dans les œuvres de la fin, comme dans la deuxième et la troisième partie de *La Mer*, ou dans *Jeux*, on s'approche d'un éparpillement de la manière sonore qui oblige l'auditeur à réviser la conception qu'il se fait de la mélodie selon la tradition qui influence naturellement sa façon d'écouter la musique.

À la même époque, un Stravinski revient au contraire, dans *Le Sacre du printemps*, à une mélodie très simple et très tonale, de type folklorique, cependant que Ravel, mélodiste-né, se maintient dans la plus pure tradition classique. De sorte que dans cette année 1913, à la veille de la Première Guerre mondiale, alors que tout le monde voit dans Stravinski le grand révolutionnaire du temps, c'est en vérité Debussy qui se situe à l'avant-garde. C'est à lui, du moins, que l'histoire semble avoir donné raison. Car si le chromatisme qui résulte de la modulation perpétuelle wagnérienne a finalement abouti au dodécaphonisme de Schönberg, l'atomisation amorcée par Debussy dans les dernières années de sa vie a trouvé sa postérité dans la musique de Webern, disciple de Schönberg, mais disciple très indépendant.

Or, c'est dans cette voie, suivant une filière qui, à travers Webern, remonte jusqu'à Debussy, que s'est engagée la musique « sérielle » à partir des années 1950.

• La discontinuité du discours wébernien

Du point de vue de l'histoire de la mélodie, il faut distinguer nettement les deux tendances de l'école de Vienne : celle de son fondateur Schönberg, celle de son disciple Webern.

Dans un cas comme dans l'autre, les intéressés se défendent énergiquement d'avoir sacrifié la mélodie. Cependant, même si l'auditeur moyen peut éprouver certaines difficultés à l'identifier dans la musique de Schönberg, du moins cette musique offre-t-elle un aspect linéaire, souvent très escarpé mais où l'esprit saisit un lien entre les sons qui s'y déroulent. La difficulté vient de ce que ce lien n'a plus de signification selon la tradition du système tonal, et que le chromatisme issu de l'usage mélodique et harmonique de la série des douze sons oblige son oreille à se plier à des habitudes nouvelles. Dans ce sens, la musique de Béla Bartók lui demande un bien moindre effort, quoique son chromatisme s'approche assez près, parfois, de celui de Schönberg, mais en prenant appui sur des harmonies qui, même très complexes, sous-entendent toujours la réalité tonale.

C'est un phénomène tout nouveau qui intervient avec Webern, celui de la discontinuité du discours musical. Ce discours n'apparaît plus comme une succession de périodes mélodiques, se déduisant les unes des autres. Webern propose plutôt un concert d'événements sonores précieux qui viennent se concrétiser en des points choisis d'une sorte de champ musical immatériel, un champ musical qui nous enveloppe d'un réseau de possibilités expressives dont quelques-unes seulement auront le privilège de frapper notre oreille. La matière sonore est donc éparpillée à l'extrême et comme sous forme de molécules de musique entourées parfois de larges zones de silence. Le sentiment mélodique reste présent, mais d'une présence

impalpable ; c'est un parfum léger circulant à travers un réseau de sons ténus, qui se déploie dans toutes les directions.

On est ici placé devant une virtualité musicale qui ne délivre de son existence que des signes espacés et choisis. La garantie de l'intégrité de chacun de ces signes, c'est le silence dans lequel ils naissent ou se défont et qui suffit par son active présence à relier les parcelles de ce discontinu musical par une continuité, occulte, étrangère à toute manifestation matérielle.

Il était nécessaire de s'attarder un peu à décrire cet art très neuf et insolite. La présence de l'élément « mélodie » dans cette musique ne peut plus correspondre à la définition (rapports d'intervalles et de durée) et elle ne peut être décelée que par un auditeur apte à pénétrer dans un monde d'abstraction pure. C'était nécessaire parce que, de là, est parti tout le mouvement musical de la jeunesse d'après-guerre. La musique dite « sérielle » n'a été qu'un épisode de cette aventure. Elle a systématisé la discontinuité musicale jusqu'à faire prévaloir une esthétique pointilliste qui a pu faire croire que la musique contemporaine s'était débarrassée de la mélodie comme d'un accessoire inutile. Mais ce ne pouvait être et ce n'a été qu'un épisode.

Il n'est pas possible de préciser le point où en est arrivée la musique, partagée entre musique aléatoire, musique électroacoustique, musique concrète, musique stochastique réalisée avec le concours d'ordinateurs, musique minimaliste, musique spectrale.

La mélodie est entrée dans un processus évolutif mortellement dangereux pour elle du jour où elle a cessé d'être seule, c'est-à-dire en Occident et au Moyen Âge. A-t-elle déjà péri, comme beaucoup

le pensent ? À cette question on doit sans doute répondre par la négative. Retrouvera-t-elle un jour la liberté qu'elle a connue jadis dans la chanson des troubadours ou les antiennes du plain-chant ? C'est peu probable. Retrouvera-t-elle une continuité linéaire revêtant un sens nouveau dans une polyphonie nouvelle ? Peut-être est-ce déjà fait. Mais, sur la manière dont évoluera cette sorte de renaissance, on ne peut que répondre par un immense point d'interrogation.

Henry BARRAUD

Bibliographie

J.-M. Bardez, *La Gamme d'amour de Jean-Jacques Rousseau,* Slatkine, Genève, 1980

M. Baroni & C. Jacoboni, *Proposal for a Grammar of Melody : the Bach Chorales*, Presses univ. de Montréal, 1978

M. Biget dir., *Autour de la mélodie française : actes*, Publ. de l'université de Rouen, 1987

P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966

J. Chailley, « Essai sur les structures mélodiques », in *Revue de musicologie*, n° 120, pp. 139-175, 1959 ; *L'Imbroglio des modes*, A. Leduc, Paris, 1960, rééd. 1977 ; *Expliquer l'harmonie ?*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1985

E. Cremer, *L'Analyse et la composition mélodique*, Paris, 1898

G. Ferchault, *Introduction à l'esthétique de la mélodie*, Paris, 1946

V. D'Indy, *Cours de composition musicale*, vol. I, Durand, Paris, 1912

R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Arche, Paris, 1981

M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Livre II, Paris, 1638, rééd. C.N.R.S., Paris, 1986

E. Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1992

F. Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, P.U.F., Paris, 1954

R. Stricker, *La Mélodie et le lied, ibid.*, 1975.

MÉLODRAME

Dans la tragédie grecque, le mélodrame (de *mélos*, chant, et *drama*, acte) désigne le dialogue chanté entre le coryphée et un personnage. Le mot reparaît à la fin du XVIII^e^ siècle pour désigner un genre musical nouveau, non plus un dialogue chanté mais « un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale », selon la définition de Jean-Jacques Rousseau qui donnera en 1765, avec son *Pygmalion*, le premier exemple du genre.

C'est dans le monde germanique que le mélodrame va trouver son terrain favorable : une des façons, sans doute, de réagir contre la tyrannie du bel canto italien et de ses vocalises, de chercher en même temps une association plus féconde entre musique et poésie. Georg Benda (1722-1795), « mannheimiste » d'origine tchèque, compose plusieurs mélodrames. Les premiers, *Ariadne auf Naxos* (1775) et *Medea* (1778), suscitent l'enthousiasme de Mozart, de passage à Mannheim. « Rien ne m'a autant surpris, écrit-il à son père. Par moments, on parle aussi sur la musique, et cela fait la plus magnifique impression. J'aime tellement ces deux œuvres que je les emporte avec moi. » Et Mozart accepte aussitôt d'écrire pour Mannheim un mélodrame (un « duodrama ») sur une *Sémiramis* que son ami Gemmingen adapte pour lui de Voltaire.

La *Sémiramis* de Mozart ne sera jamais exécutée, et le manuscrit en est, hélas, perdu. Mais, à la génération suivante, c'est Beethoven qui s'empare du genre. Selon les indications de la mise en scène

prévue par Goethe lui-même, il écrit en 1810, pour la dernière scène d'*Egmont*, un mélodrame qui marque un des sommets les plus saisissants de sa musique. Et il récidive en 1814, dans sa dernière version de *Fidelio*, pour un poignant dialogue entre Leonore et Rocco dans le cachot de Florestan.

Les voies nouvelles que Weber puis Wagner vont ouvrir à l'opéra allemand ne laisseront plus place au mélodrame, qui pourtant les avait préparées. C'est épisodiquement que ce dernier reparaît en France dans une œuvre aussi originale que méconnue : le « monodrame » du *Lélio* de Berlioz (1832). On peut surtout penser que le mélodrame, en intégrant dans une trame proprement musicale la qualité sonore spécifique d'un texte parlé et non chanté, avait joué son rôle de précurseur encore lointain des nouvelles formes lyriques du xx^{e} siècle : encore au-delà de Wagner et de Debussy, le « sprechgesang » de Schönberg (dans *Moses und Aaron*, par exemple) et des musiciens qui viendront après lui.

Jean MASSIN

MÉNESTRANDISE

Terme d'ancien français qui désignait la profession de musicien (XIV^e^-XV^e^ s.) et qui resta en usage jusqu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles pour désigner la corporation des ménestrels (appelés encore ménestriers ou ménétriers) fondée à Paris en 1321. La ménestrandise (ou ménestrandie) possédait sa rue et sa chapelle, Saint-Julien-des-Ménestriers, détruite pendant la Révolution. Le chef de cette corporation portait le titre de roi ; ce titre, devenu celui de « roi des violons », subsista jusqu'en 1773. Les ménestrels étaient, à l'origine, les serviteurs des troubadours qu'ils accompagnaient sur la viole, la vielle ou la harpe. Ce furent aussi des poètes et des chanteurs qui n'avaient pas d'ascendance noble (en principe, les troubadours étaient pour le moins chevaliers). Les rois de France des XIV^e^ et XV^e^ siècles entretinrent de véritables troupes de ménestrels, et nombre de princes les imitèrent. Comme plusieurs corporations, celle des ménestrels tomba en décadence ; elle se signalait notamment par le souci de ses prérogatives, dont la défense donna lieu à de nombreux procès. La querelle durait toujours entre organistes et joueurs de violon lorsque Couperin se moqua de la corporation dans une satire spirituelle, *Les Fastes de la grande et ancienne ménestrandise*, pamphlet musical parfois féroce avec son cortège, pêle-mêle, de vielleux, de saltimbanques, d'ours, de singes.

Pierre-Paul LACAS

MÉNESTREL

Si l'âge romantique s'est fait une idée flatteuse de ce musicien errant, l'opinion des contemporains était plus réservée. Le ménestrel ou « ménestrier » était parfois un vaurien, comme tous ces amuseurs venus d'on ne sait où. Mais le statut des ménestrels s'est peu à peu précisé, les distinguant à la fois des simples jongleurs, plutôt mimes ou acteurs, et des trouvères, qui sont en propre des auteurs et compositeurs. Au XIV^e^ siècle, le ménestrel est un joueur d'instrument de musique, généralement « bas instrument » ou instrument à cordes, guiterne ou harpe, plus rarement « instrument de bouche », spécialité des hérauts de la chevalerie. En somme, le répertoire du ménestrel n'est pas la fanfare, mais la musique douce, la chanson sentimentale et courtoise. À Paris, les ménestrels de la ville constituent une corporation enregistrée en 1341. Les ordonnances royales veillent à ce que le métier soit correctement exercé et censurent les chansons qui se moqueraient du roi, des nobles ou de l'Église. La clientèle comprend surtout les riches bourgeois et les princes qui les invitent à leur hôtel. Mais les cours royales et princières ont voulu s'attacher des ménestrels en leur offrant un emploi à gages. Cette situation plus stable les oppose aux bateleurs et aux jongleurs qui les jalousent tout en faisant état d'une plus grande liberté. Les ménestrels de cour ont joué un grand rôle dans la définition et la diffusion des diverses écoles musicales et poétiques. Venus d'Angleterre, d'Allemagne ou de Lombardie, ils se rencontrent aux grandes fêtes où ils rivalisent de talent. Les princes se font aussi occasionnellement la politesse de les échanger. Mais les « chapelles » du XV^e^ siècle marquent peut-être la fin d'un idéal et d'un métier.

Daniel POIRION

MENUET

Au XVII^e siècle, d'après S. Brossard, danse populaire poitevine à pas « menus », d'où son nom, et peut-être variété de branle. Citée par Guillaume du Manoir (*Mariage de la musique et de la danse*) en 1664, elle est alors une danse de cour, puis sera danse de ville et de théâtre (et danse de salon à la fin du XIX^e siècle). De danse de solo elle devient danse à quatre avec mouvements et pas resserrés animant des figures galantes. Elle est de rythme ternaire sur une carrure de quatre à huit mesures ; chaque groupe de pas correspond à deux mesures : on part sur le pied droit, suivent deux demi-coupés et deux pas marchés sur les pointes. De tempo rapide au début (c'est controversé), le menuet est un 3/4 très modéré, dans l'opéra et l'opéra-ballet français, ainsi que dans la suite instrumentale. Sa vogue fut immense, et tous les compositeurs s'y essayèrent. Le *Menuet* d'Exaudet, par exemple, connut un succès incroyable. Dans sa forme classique ternaire, à l'intérieur d'une sonate ou d'une symphonie, il comporte l'exposition (thème, reprise, développement, thème, reprise), le trio (même schéma), la réexposition sans la reprise, mais le plus souvent avec coda. On rencontre parfois un second trio (ainsi dans la *Sérénade* K. 320 de Mozart, dite *Posthornserenade*, où le cor de postillon éclate, d'autant plus significatif qu'inattendu, dans un second trio que le menuet n'exigeait nullement). Beethoven, surtout dans sa maturité, remplace le plus souvent le menuet par un scherzo ; jusqu'à la fin, pourtant, il lui arrivera d'user du *tempo di minuetto* (à la française), mais ce qu'il entend par là est moins rapide que le tempo du menuet. Mozart est l'un des plus grands maîtres du menuet ; il en écrivit pour les orchestres à danser des bals viennois (K. 585, 599,

601, 604) ; quelques semaines avant sa mort, il composait le duo *Lässt uns mit geschlungnen Händen* (K. 623), un menuet grave et majestueux. Contentons-nous de citer les admirables menuets des symphonies en *sol* mineur (K. 183 et 550) et *mi* bémol (K. 543). Jusqu'à l'époque contemporaine, cette forme a connu la faveur des compositeurs.

Pierre-Paul LACAS

MESURE

Introduction

Une œuvre musicale s'inscrit dans le temps, et la musique est un art temporel ; l'importance de la perception du temps en musique se comprend aisément si l'on fait une comparaison avec les arts plastiques. En regardant un tableau, on a la possibilité de voir dans l'instant l'ensemble de la toile, donc de prendre connaissance simultanément de ses composantes. Cela est impossible dans l'écoute d'une œuvre musicale qui est perçue comme une succession continue ou discontinue d'instants sonores reliés entre eux par des rapports de hauteur, de durée et d'intensité. Le rythme est fait de relations de durées, mais aussi de relations d'intensités (accents réguliers ou irréguliers). La durée dans laquelle se développe une musique est le temps musical, et ce temps peut être mesuré ou non mesuré, c'est-à-dire divisé ou non en parties égales.

Temps mesuré et temps non mesuré ont coexisté, à travers les siècles et les continents, dans la musique ; le premier, plus fréquent, fut souvent en rapport avec la musique de danse ou d'accompagnement du travail, qui demande des rythmes régulièrement accentués ; le second, généralement relié à la musique vocale (prosodie), et à certaines formes d'improvisation individuelle ou collective, est rare dans la musique classique d'Europe occidentale, mais par contre très employé par les compositeurs contemporains. La mesure, ou division en parties régulières du temps musical, a pris des formes différentes selon l'époque et le lieu ; sa manifestation la plus élémentaire et la plus universelle est

un battement isochrone, marqué ou non par une frappe d'instrument à percussion, des claquements de mains ou le battement du pied sur le sol ; c'est à l'intérieur de ce cadre régulier que se déploie, d'une façon plus ou moins libre et complexe, le rythme. Dès que la mesure prend la forme d'un groupement de durées, les deux grands types sont le binaire et le ternaire. Dans la musique occidentale classique, la mesure comprend différents types de groupements d'un nombre donné d'unités de durée ; elle est subdivisée en temps égaux qui sont l'équivalent du battement isochrone.

1. Conception européenne de la mesure

• Le système classique

Dans la musique classique occidentale notée avec une assez grande précision, la partition d'une œuvre est divisée en parties égales par des barres de mesure ; les valeurs, notes ou silences, comprises entre ces barres constituent la mesure ; celle-ci comprend un nombre fixe (généralement entre deux et sept) de subdivisions appelées temps. Un chiffrage, au début de l'œuvre, indique sous forme de fraction le nombre de valeurs contenues dans la mesure (numérateur), et la durée de chaque valeur en fraction d'une unité de durée (dénominateur). L'unité de durée est la ronde et ses subdivisions binaires usitées comme unités pour les mesures vont de la moitié (blanche) au trente-deuxième (triple croche). Dans les mesures dites simples, chaque temps est divisible par deux, donc équivaut à la ronde ou à une de ses subdivisions, et le numérateur du chiffrage coïncide avec le nombre de temps : une mesure à 4/4, par exemple, contient quatre temps valant chacun un quart de ronde, soit quatre noires . Dans les mesures dites composées où chaque

temps est divisible par trois (temps ternaire), la valeur du temps est une ronde ou une de ses subdivisions à laquelle on ajoute la moitié de sa durée ; dans le chiffrage de ces mesures, le numérateur représente des tiers de temps : la mesure à 9/8 par exemple contient 9/8 de ronde, soit 9 croches, et trois temps valent chacun trois croches, soit une noire pointée. (Le point ajoute à une valeur la moitié de sa durée normale.)

Des gestes conventionnels du bras permettent de donner une représentation visuelle de la mesure, c'est ce qu'on appelle « battre la mesure ». Ce procédé, d'ailleurs quasi universel sous une forme ou une autre, facilite l'apprentissage théorique et la mémorisation des rythmes ; il est utilisé par les chefs d'orchestre pour obtenir la synchronisation de l'exécution dans les œuvres écrites pour plusieurs interprètes.

À l'intérieur d'une même œuvre, la mesure peut changer plus ou moins souvent, un nouveau chiffrage venant préciser le nouveau type adopté.

Les mesures à cinq et à sept temps se subdivisent de diverses façons : les cinq temps se répartissent en 2 + 3 ou 3 + 2, les sept en 3 + 4, 4 + 3, plus rarement par groupes de trois (2 + 2 + 3, par exemple). Ces divisions entraînent des déplacements d'accents et changent la carrure de la mesure ; elles sont fréquentes dans la musique populaire de danse (folklore d'Europe centrale) et très employées par les compositeurs contemporains.

Ce même principe, avec la variété de combinaisons possibles, se retrouve parfois dans des groupements réguliers de mesures, au moyen de la disposition des accents. Dans *Gopak*, « danse petite-russienne » extraite de *La Foire de Sorotchintsy* de Moussorgski, la

mesure à 2/4 est constante, mais si par moments la coupe 2/4 est normale, dans certains passages les mesures sont groupées par deux avec des accents réguliers qui donnent la division 3/4 + 1/4. Dans un tel cas, la mesure à 2/4 est une simple commodité d'écriture, avec laquelle le rythme ne coïncide pas.

La théorie musicale traditionnelle pose comme principe que le premier temps d'une mesure doit être un temps fort, plus accentué que les autres qui sont dits temps faibles ; cette théorie est applicable dans le cas des musiques à accent rythmique régulièrement espacé, comme les danses de la suite, menuet, pavane, sarabande, ou bien comme la valse. Mais la généralisation abusive d'une telle règle aurait appauvri le rythme, voire rendu la musique monotone par une schématisation excessive. Heureusement la pratique musicale vient continuellement démentir la rigidité des théoriciens ; les syncopes, les enjambements, les contre temps déplacent les accents, remplacent les temps dits forts par un silence ou une tenue, les valeurs irrationnelles introduisent des subdivisions irrégulières des temps. Ainsi, à l'intérieur du cadre assez rigide de la mesure, le rythme a gardé sa liberté et sa variété.

Les valeurs contenues dans une mesure sont des valeurs relatives, exprimant des proportions, et non des valeurs absolues ; comme ses constituantes, la mesure elle-même prend sa durée totale grâce à l'indication d'un mouvement ou tempo, qui permet de déterminer la longueur de l'unité de temps, et, s'il se produit au cours d'une œuvre un changement de tempo, la durée effective de la mesure s'en trouve modifiée.

• Origines lointaines

Pour comprendre comment s'est formée la conception européenne de la mesure, il faut remonter, au-delà de la période de formation du système qui vient d'être exposé, à l'origine des idées qui ont présidé à sa lente gestation, c'est-à-dire à la musique gréco-latine. La rythmique grecque est issue de la métrique, science de la succession des pieds de la poésie classique ; à une syllabe brève correspond un son bref, à une longue un son long ; le système repose sur la brève ou temps premier, qui ne peut contenir plus d'une syllabe ou d'un mouvement de danse, et ses multiplications. La longue vaut deux temps premiers ; une brève une longue, ou une longue une brève, définissent l'iambe et le trochée qui, comportant trois temps premiers, sont l'équivalent de mesures ternaires. Les pieds de quatre temps premiers sont binaires. Les principaux pieds de la poésie classique vont de deux à dix temps premiers.

La mesure était battue en élevant et en abaissant le pied (levé ou *arsis*, frappé ou *thesis*), et pouvait commencer soit par un levé (rythme arsique ou avec élan, considéré comme plus naturel pour la marche et la danse), soit par un posé (rythme thétique). À la thesis correspondait le bruit du pied frappant le sol, souvent accentué par une semelle de bois, mais rien ne laisse supposer qu'il y ait eu accentuation de l'émission vocale ou instrumentale ; ce n'est donc pas exactement un temps fort. Les différents pieds étaient classés au moyen du rapport de durée entre le frappé et le levé, et à chaque type étaient associés certains états psychologiques ; on distinguait le genre égal, un frappé, un levé, de caractère stable et calme, le genre double, deux frappés, un levé, léger et mordant, et le genre sesquialtère, trois frappés, deux levés, enthousiaste, fébrile. Les mesures simples se décomposaient directement en temps premiers, tandis que les mesures composées étaient des groupements de mesures identiques, le plus usuel étant de deux mesures. Le

groupement de deux iambes ou de deux trochées (deux fois trois temps premiers) équivaut à notre mesure à 6/8.

• Période de formation

Le chant grégorien, à travers les traditions latines, hérite de certains principes de la musique grecque. Il est par essence une mélodie adaptée à des paroles, faisant corps avec elles ; aussi, tant que les textes sont en prose, il ne semble pas posséder le découpage régulier d'une mesure, mais présente plutôt le caractère du temps musical non mesuré, ce qui n'exclut aucunement un rythme précis, fait de groupements de longues et de brèves adaptés à la prosodie et fondés sur l'élan (arsis) et la retombée (thesis). Cependant, dans les mélodies écrites sur des textes en vers rythmiques, tels les hymnes ou les séquences de l'office, la succession régulière de longue-brève et brève-longue entraîne la suprématie presque absolue d'un rythme à trois temps. Trois est le symbole de la Trinité ; le ternaire prend le nom de perfection, et on le représente par un cercle fermé O, image de la perfection divine qui ne commence ni ne finit. Le binaire appelé imperfection est noté au moyen d'un cercle brisé qui est à l'origine de notre notation actuelle de la mesure à 4/4, C, et à 2/2,|C.

Cependant la langue latine a évolué ; à partir du v^{e} siècle, la syllabe accentuée tend à remplacer la longue, tandis que la syllabe atone se substitue à la brève. Cette transformation provoque l'apparition progressive de la notion d'accents rythmiques régulièrement espacés, qui donnera ultérieurement naissance aux temps forts de la mesure.

Le XIII^{e} siècle voit le réemploi du rythme binaire et la grande réforme de la notation musicale : les notes prennent des formes différentes selon leur longueur, et progressivement les figures de

notes augmentent de valeur, au fur et à mesure qu'on emploie de nouvelles subdivisions. Les perfections, ou groupes de trois temps, sont séparées au XIVe siècle par le point de division, ancêtre de la barre de mesure. Le cercle ou le demi-cercle qui indiquent le « mode » (division des longues en brèves) sont suivis d'un chiffre (2 ou 3), le « temps », qui marque la division des brèves en semi-brèves ; de là vient notre chiffrage des temps de la mesure ; la semi-brève ayant donné naissance à la ronde, c'est en fraction de la ronde-unité que se fera ce chiffrage.

Au XVIIe siècle, l'emploi de la barre de mesure se généralise ; elle existait d'ailleurs depuis longtemps dans la notation musicale, mais sous la forme d'une barre verticale indiquant le synchronisme des voix, usage qui est réapparu dans les musiques du XXe siècle. L'utilisation de la barre de mesure pour diviser en fragments égaux la durée d'une œuvre résultait logiquement de la présence fréquente d'accents rythmiques réguliers, et cette conception de la division du temps musical va marquer toute la musique classique.

• Du classicisme à l'époque actuelle

La mesure et sa notation n'ont pas subi de changements notoires depuis le début du XVIIe siècle jusqu'au XXe siècle, ce qui prouve bien sa remarquable adéquation à la pensée musicale européenne des périodes classique et romantique. Le temps musical non mesuré n'y est représenté que par le récitatif d'opéra, qui bien qu'écrit dans le cadre de la mesure est traditionnellement d'interprétation libre, le chanteur devant suivre au maximum le rythme du parlé ; le compositeur précise alors « *senza battuta* », comme l'a fait Monteverdi pour la *Lettera amorosa*, ou « à volonté », comme Gluck pour certains récitatifs de ses opéras.

Au xx^{e} siècle, le principe de la série, fondement d'un nouveau système musical, ne fut à son origine appliqué qu'aux hauteurs par Schönberg et ses disciples ; la division du temps musical en parties régulières n'est ébranlée, de façons très différentes, que par Debussy et Stravinski. C'est au moyen du phrasé, et dans ses partitions d'orchestre par des superpositions de phrasés différents, que Debussy brise la perception d'une mesure régulière. Stravinski, dans *Le Sacre du printemps* (1913) emploie une rythmique très construite, fondée sur la dissymétrie, le travail de cellules rythmiques, les multiples d'une petite unité de durée, ce qui entraîne de constants changements de mesure dans certains mouvements ; cette partition reste inscrite en notation traditionnelle, mais en fait éclater la régularité et la symétrie.

La construction rythmique rationnelle de l'œuvre musicale triomphe avec l'application de la série aux rythmes (inaugurée par Messiaen en 1949 et continuée par Boulez et les post-wébermiens), qui engendre une diversité et une complexité extrêmes ; les changements de mesure se multiplient, la division en parties régulières du temps musical est alors tantôt perceptible, tantôt noyée par la dissymétrie. Parallèlement aux constructions précises et déterminées, le désir de retrouver une souplesse du cadre où s'inscrit le rythme se manifeste souvent sous la forme d'une liberté laissée à l'interprète dans des limites plus ou moins fixées. L'ancienne mesure peut être remplacée soit par une mesure correspondant à une période musicale de longueur variable, et sans subdivisions régulières, soit par une battue, indiquée sur la partition par des barres identiques à celles de la mesure, de durée égale ou inégale ; à l'intérieur des battues, il n'y a pas de temps réguliers, et les durées sont disposées librement, par blocs de sons, exécutés dans la limite du temps donné soit au gré de l'interprète, soit au signal du chef d'orchestre. Des groupes de sons peuvent être

mesurés en secondes ; la barre de mesure disparaît, et comme au Moyen Âge des barres verticales indiquent les départs simultanés des exécutants. lci le jalonnement du temps est large et inégal ; il repose sur les cellules ou les périodes musicales. Dans certaines partitions, les rythmes sont indiqués avec une notation plus ou moins précise des durées, mais sans aucun minutage ni découpage du temps, qui est alors véritablement non mesuré, de même que dans les improvisations organisées, composées sur des indications diverses données aux interprètes et coordonnées par le chef d'orchestre. Ces diverses façons de traiter le temps musical coexistent souvent à l'intérieur d'une même œuvre.

L'irrégularité se perçoit mieux par rapport à la régularité, et la dissymétrie en contraste avec la symétrie. Ces oppositions, qui mettent en valeur les deux éléments complémentaires du couple de contraires, se trouvaient dans la musique classique entre le cadre de la mesure et de ses subdivisions et l'irrégularité du rythme qui s'y insérait, mais la division du temps musical y était constante ; symétrie et dissymétrie se trouvent maintenant transposées à l'intérieur même du découpage du temps, par les contrastes entre modes réguliers et irréguliers de division, et absence totale de jalonnement.

2. Les musiques extra-européennes

Quelques exemples d'autres conceptions du temps musical vont faire apparaître des points communs avec la nôtre, mais aussi des particularités.

En Inde, les rythmes ont un cadre de temps forts, faibles et silencieux. Les musiciens apprennent des schémas rythmiques, conçus comme des périodes, des cycles qui recommencent identiques à eux-mêmes, et à l'intérieur desquels ils improvisent. Dans une même musique, le *tāla*, ou période rythmique, une fois établi reste immuable ; un tāla divisé en mesures égales ou inégales, elles-mêmes divisées en temps égaux, peut comporter jusqu'à trente-sept temps. Ainsi la division est triple : l'unité de temps, la mesure, et la période, ou tāla. Le retour régulier du tāla et la longueur qu'il peut avoir donnent au temps musical indien une forme cyclique très étrangère à la conception classique occidentale. Ajoutons que l'*alap*, prélude de toute improvisation, ne comporte pas encore de tāla et se fait en temps non mesuré.

Au Japon, le théâtre *nō*, qui prit sa forme actuelle aux environs du XIV^e^ siècle, offre l'exemple d'un contraste entre temps mesuré (mesure de huit temps réguliers, chacun marqué par une frappe de tambour), et temps non mesuré, à l'intérieur duquel les interprètes casent librement les cellules mélodiques ou rythmiques qu'ils ont à exécuter, le seul jalonnement étant alors un cri spécial des joueurs de tambour.

Le rythme *aksak*, découvert en Bulgarie et que Bartók utilise dans ses *Danses bulgares* (*Mikrokosmos*), est peut-être d'origine turque, comme le nom qui le désigne. Il repose sur deux unités de durée : une brève et une longue valant 2/3 et 3/2, par exemple une croche et une croche pointée. L'unité binaire et l'unité ternaire alternent selon des combinaisons variées mais régulières. La mesure traditionnelle occidentale se subdivise en temps égaux qui constituent une pulsation isochrone régulière ; les mesures aksak se subdivisent aussi en temps isochrones, puisqu'ils se répètent en groupements identiques, mais régulièrement inégaux puisque

ternaire ou binaire. De telles mesures pourraient se transcrire dans notre chiffrage par 2 + 3/8 ou 3 + 2 + 2/8, etc.

3. Temps mesuré et temps libre

Nul doute que la connaissance, au xx^{e} siècle, des particularités de rythmiques étrangères, n'ait largement contribué à faire éclater la conception occidentale traditionnelle de la mesure. Les différents exemples donnés dans cet article font apparaître quatre façons de traiter le temps musical : le temps non mesuré, sans jalonnement régulier, et le temps mesuré qui présente trois aspects différents : d'abord, pulsation de base isochrone régulièrement espacée, groupée ou non en mesures ; ensuite, pulsation de base isochrone mais inégale reposant sur deux unités, une brève (binaire) et une longue (ternaire), ce qui constitue curieusement une symétrie dans la dissymétrie ; enfin, une organisation comportant de plus longues périodes rythmiques se reproduisant cycliquement.

Ce jeu subtil et rigoureux avec la perception du temps est une des clés de l'impact physique et psychologique de la musique. On a souvent rapproché la pulsation isochrone qui est la base de la mesure du temps musical avec celle du pouls, ou avec l'alternance régulière des rythmes naturels : jours et nuits, saisons. Il serait peut-être plus instructif de la comparer aux divisions artificielles du temps conçues par l'esprit humain : siècles, années, jours, heures, secondes illustrent, comme les temps, les mesures, les périodes, un besoin de l'esprit de jalonner la durée, de la fragmenter, une tentative d'ordonner ce qui finalement lui échappe, ce temps qui lui est propre et qui le mène de l'activité au repos, du sommeil à la veille, de la naissance à la mort.

Nicole LACHARTRE

4. La mesure, un concept extensif universel

Même si André Souris a écrit : « Toute discussion sur la mesure est désormais périmée » (in « Rythme », de F. Michel dir., *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1961), il n'est peut-être pas inutile d'indiquer qu'une approche théorique différente de celle qui est exposée ci-dessus demeure possible ; elle a l'avantage d'élargir le débat à la dimension de l'extension d'un concept universel.

Si l'on comprend que le rythme est un concept analogique qui ordonne, avant tout, le mouvement des valeurs de durée, d'intensité, de hauteur, de timbre, de dynamique, on voit, par différence, que le concept de mesure regarde univoquement l'écriture du temps musical en fonction d'une unité de durée prise comme mètre.

C'est par un fâcheux malentendu musicologique que l'on oppose musique mesurée et musique non mesurée à partir de la régularité ou de l'irrégularité des mesures (cadres où s'inscrivent les notes et les silences). Il est plus fondamental, en effet, et partant plus clair, de considérer que toute musique, qui peut s'inscrire dans un cadre de battue à valeurs simples (soit isochrones, soit irrégulières) ou complexes, est mesurée. Ainsi on distinguera le temps musical non mesuré, qui n'a aucun jalonnement normatif précédant l'exécution de la partition, du temps musical mesuré, lequel se subdivise en trois catégories :

– avec *jalonnement régulier* fondé sur une uuité de valeur *permanente* (ainsi, pour la noire, une suite de mesures à 2/4 ou 3/4

ou 6/4, etc.) ;

– avec *jalonnement irrégulier* fondé sur une unité de valeur *permanente* (ainsi, pour la noire, une suite de mesures comme 2/4 + 3/4 + 2/4 + 5/4. Noter que le grégorien à la manière de Solesmes fait partie de ces musiques mesurées-là, même s'il n'utilise pas la barre de mesure) ;

– avec *jalonnement irrégulier* fondé sur des unités de valeur *variable* (telles des suites comme : 1 mesure à la noire = 76, + 2 mesures à la double croche = 110, + 5 mesures à la blanche = 60, etc.).

Les valeurs ajoutées de Messiaen (par exemple) s'inscrivent, suivant les cas, dans l'une ou l'autre de ces deux dernières subdivisions.

Mais tout ce qui concerne la période et l'organisation des périodes musicales renvoie au rythme et à sa conception analogique.

Le chef d'orchestre mesure bien le temps du discours musical dont il lit la graphie sur la partition, parce que ce discours est bien mesuré par les notes dont la durée est telle, parce que la mesure est une structure graphique (donc éventuellement gestuelle) du temps musical. La barre de mesure (en trait plein, en pointillé, en tiret vertical en haut de la portée... ou sous-entendue comme en grégorien) n'est qu'une manière d'indiquer graphiquement une figure rythmique élémentaire virtuelle ; quand il y a polyphonie (donc souvent polyrythmie), elle permet la synchronisation des mouvements à exécuter.

Le rythme libre au sens strict est celui dont le discours musical n'est pas normativement mesuré avant son exécution – il n'est

mesurable qu'après coup, le compositeur n'ayant pas proposé un mètre de durée avant l'exécution de sa musique, mais l'interprète, obligatoirement, inscrivant une mesure dans son discours.

Enfin, on peut noter qu'une telle analyse de la mesure permet d'universaliser son concept à toutes les musiques d'Europe ou d'ailleurs, quelles qu'elles soient.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

A. BELIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote : le « Traité d'harmonique »*, Librairie des Méridiens, Paris, 1986

C. BRĂILOIU, « Le Rythme aksak », in *Revue de musicologie*, n° 99-100, pp. 71-108, 1951

G. BRELET, *Le Temps musical*, P.U.F., Paris, 1952

J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge, ibid.*, 3e éd. 1984

A. DANIÉLOU, *La Musique de l'Inde du Nord*, Buchet-Chastel, Paris, 1970, nouv. éd. 1985

G. HOULE, *Meter in Music, 1600-1800*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1987

J. LESTER, « Meter », in *The Rhythms of Tonal Music*, Southern Illinois Univ. Press, Carbondale, 1986

T. REINACH, *La Musique grecque*, Payot, Paris, 1926, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1975.

METAL FUSION

Apparu dans les années 1980, le metal fusion est une esthétique heavy metal reprise par les Noirs américains de Californie. Le genre, qui n'a cessé d'évoluer depuis lors jusqu'à combiner le heavy metal et le phrasé rap, jouit d'une grande popularité aux États-Unis.

Alors qu'aux États-Unis le heavy metal a surtout été écouté par les W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestants), des groupes californiens plus œcuméniques commencent, au début des années 1990, à mélanger le metal, le funk et les rythmiques hip-hop, voyant là un moyen de toucher d'autres publics. Séduits par le son « massif », mais se détournant du heavy metal pur et dur – la musique de leurs parents – et de l'imagerie machiste que celui-ci véhicule, certains adolescents californiens se passionnent pour des musique plus « transversales », appelées fusion ou metal fusion : ils adoptent les guitares saturées et la frappe lourde de batterie issues du metal tout en demeurant attentifs aux musiques noires comme le funk ou le rap. La fusion opère cette alchimie avec des grooves*, une basse souvent *slappée**, et des lignes de chant qui utilisent un phrasé découpé à hauteur unique, comme dans le rap. La musique devient une force d'échanges intercommunautaires entre les publics noir et blanc.

Living Colour et Fishbone, deux groupes américains composés de musiciens noirs, ouvrent la voie. Deux succès mondiaux feront connaître cette musique : les albums *Epic*, de Faith No More, et *Blood Sugar Sex Magik*, des Red Hot Chili Peppers.

Apparu à la fin des années 1990, le neo metal perpétue ce courant avec les groupes Korn, lncubus, Deftones...

Eugène LLEDO

MÉTALLOPHONE

Terme qui désigne, dans les instruments à percussion, une division de la classe des idiophones (instruments dépourvus de cordes ou de membranes dont le corps solide suffit à produire un son). Ce nom s'applique aujourd'hui à tous les instruments à percussion composés d'un jeu chromatique de lames, de plaques métalliques, de cloches, tubulaires ou non.

Pierre-Paul LACAS

MÉTATONALITÉ

La métatonalité fut inventée par le compositeur français Claude Ballif, qui en fixa le concept en 1956 dans son livre intitulé *Introduction à la métatonalité : vers une solution tonale et polymodale du problème atonal* (Richard-Masse, Paris). Il s'agit d'une synthèse entre le système tonal et le système polymodal, à même de dépasser le cadre de la tonalité et celui de l'atonalité. Comprenant onze sons, la gamme métatonale recèle une potentialité harmonique pensée à partir d'un « invariant harmonique », comme le dénomme Ballif ; elle permet d'envisager l'emploi de la gamme métatonale soit dans un champ monotonal (car cette gamme permet l'élection d'une fondamentale) soit dans un univers polymodal (car elle sous-tend la possibilité d'établir une infinité d'échelles), soit encore dans une perspective atonale. La gamme inventée par Ballif se compose ainsi de trois + huit sons comprenant un invariant harmonique et huit variants mélodiques. Et c'est le jeu entre ces deux composantes qui permet la dialectique métatonale.

Alain FÉRON

METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK

Pour l'amateur lyrique, habitué à des lieux chargés d'histoire et de charme, nul choc esthétique au Lincoln Center, où l'attend, depuis 1966, un bâtiment d'un modernisme daté, cube de béton et de verre. Pourtant, le Metropolitan Opera House partage avec la Scala de Milan le prestige d'être le premier Opéra du monde. Et il peut se targuer, à bon droit, d'une longue et riche histoire.

Cette histoire commence bien avant 1966 et dans un tout autre lieu. Le 22 octobre 1883, en inaugurant, à l'angle de Broadway et de la 39e Rue, une très vaste salle (3 615 places), des capitalistes d'un pays neuf ont fait se télescoper, si l'on peut dire, l'histoire de l'art lyrique et les réalités de New York, métropole industrieuse et cosmopolite. Dans tous ses aspects, répertoire et artistes programmés, public, image de marque, le Met va refléter les relations particulières qu'entretiennent les États-Unis avec la culture, dans ses aspects positifs mais aussi dans ses travers, que le snobisme européen ne manquera pas de souligner.

Dans un pays sans tradition et même sans histoire lyrique, le Met fut d'abord et reste encore le plus souvent le lieu d'accueil d'un patrimoine étranger. La salle ouvrit le 22 octobre 1883 par une représentation du *Faust* de Gounod chanté en italien par Christine Nilsson, Italo Campanini et Franco Novara. Au cours des sept années où Leopold Damrosch puis Anton Seidl la dirigèrent, de 1884 à 1891, on n'y représenta que des opéras de Wagner, en langue originale, et interprétés par des artistes germaniques.

C'est au Met que furent programmés, en 1903, le premier *Parsifal* créé hors de Bayreuth, mais aussi, en 1908, *Don Giovanni* dirigé par Gustav Mahler ou bien encore *Aïda* conduit par un Toscanini débutant. De 1904 à sa mort, en 1921, l'artiste favori du Met fut Enrico Caruso. Jusqu'en 1910 et *The Pipe of Desire* de Frederick Shepherd Converse, pas une seule œuvre d'un compositeur national ne fut inscrite au programme. À noter qu'en cette même année 1910, décidément faste, eut lieu, le 10 décembre, la création mondiale de l'œuvre « américaine » de Puccini, *La Fille du Far West* (*La Fanciulla del West*), sous la baguette de Toscanini. Le Met sera dirigé par Giulio Gatti-Casazza, ex-directeur de la Scala, de 1908 à 1935, très brièvement – un mois à peine – par Herbert Witherspoon, en 1935, puis par Edward Johnson, jusqu'en 1950.

De 1950 à 1972, Rudolf Bing, Viennois à la glorieuse carrière européenne, préserve et renforce même cette vocation du Met à être le rendez-vous favori des stars internationales du chant et des œuvres les plus goûtées du répertoire. James Levine, qui prend la direction musicale en 1976, se borne à ouvrir la programmation aux nouvelles tendances en cours à Salzbourg ou à Milan : opéras moins connus de Mozart – *Idomeneo, La Clemenza di Tito* –, certains de Haendel – *Rinaldo, Samson, Giulio Cesare, Rodelinda* – et quelques classiques du xx^{e} siècle, de Janáček – *Jenůfa, Kátya Kabanová, L'Affaire Makropoulos* –, de Berg – *Wozzeck, Lulu* – ou de Britten – *Peter Grimes, Billy Budd, A Midsummer Night's Dream*.

Mais ce conformisme européen est aussi le signe de ce que les États-Unis, et plus particulièrement New York, ont représenté pour le Vieux Continent : un refuge pour sa culture et, souvent, un asile pour ses artistes. Ainsi, au début du xx^{e} siècle, quand l'Europe s'épuise sur les champs de bataille ou exclut les laissés-pour-compte

de la révolution industrielle, la place prépondérante qu'accorde la scène new-yorkaise aux opéras de Verdi ou de Puccini, à Titta Ruffo, Amelita Galli-Curci ou Giuseppe De Luca répond au mouvement d'immigration des Italiens du Sud fuyant la misère. Et le succès d'un John McCormack renvoie une image positive des arrivants d'Irlande. Puis, quand le fascisme et le nazisme chassent les musiciens d'origine juive ou de conviction démocratique, le Met, lui, programme Bruno Walter, Lotte Lehmann, Helen Traubel, Lauritz Melchior ou Kirsten Flagstad.

Mais il est des traits plus proprement américains : la manière « décomplexée » dont le Met envisage les relations entre culture et argent, d'une part, art et médias, d'autre part. À l'origine, l'établissement vit le jour grâce à la souscription de capitalistes privés, les Vanderbilt, Roosevelt, et autres Morgan, désireux de satisfaire leur mélomanie et leur souci de légitimité sociale. La salle actuelle du Lincoln Center a coûté 46 millions de dollars, partagés entre financement public et privé. Une place peut y valoir plusieurs centaines de dollars, mais, tous les mois de juin, la troupe se produit gratuitement dans les parcs de la ville. Le Met, par ailleurs, a su très tôt tirer parti des médias audiovisuels, à la fois pour asseoir son renom et pour élargir son audience. Lionel Mapleson, bibliothécaire de l'établissement entre 1901 et 1903, enregistre de sa propre initiative les principaux chanteurs programmés, les frères Jean et Edouard de Reszke notamment. Et, dès 1906, l'éditeur commercial Victor consacre une partie de son catalogue aux formations du Metropolitan Opera : orchestre, chœurs et certains solistes (Emilio de Gogorza, par exemple, dans l'air du toréador de *Carmen*, en 1912). En 1931 commencent les retransmissions radiophoniques du dimanche après-midi, en direct, sur N.B.C. : *Hänsel und Gretel* d'Humperdinck est diffusé le jour de Noël, en intégralité, sur tout le continent nord-américain et outre-Atlantique. Le 10 mars 1940,

enfin, N.B.C. inaugure les retransmissions télévisées, avec un concert composé d'extraits d'opéras italiens et français interprétés notamment par Leonard Warren, Licia Albanese et Bruna Castagna. Dans la droite ligne de cette tradition, le Met organise, en 2006, la première retransmission au monde d'une captation d'opéra, *La Flûte enchantée* de Mozart, dans des salles de cinéma. Une initiative réussie qui sera bientôt imitée par d'autres salles lyriques.

Institution patrimoniale dans une métropole à l'histoire récente et traversée des rudesses de la modernité, la scène new-yorkaise s'est construit une véritable personnalité. Pour tout artiste lyrique (chanteur, chef d'orchestre ou scénographe), elle est le passage obligé d'une carrière internationale, d'autant plus recherché qu'il est largement couvert par les médias. Et, peu à peu, elle a bâti une école de chant prestigieuse. La part des ouvrages de compositeurs américains n'a cessé de se renforcer – créations de *The Ghosts of Versailles* de John Corigliano en 1991, de *The Great Gatsby* de John Harbison en 1999, de *An American Tragedy* de Tobias Picker en 2005 – et la nouvelle salle du Lincoln Center for the Performing Arts s'est ouverte, le 16 septembre 1966, avec la création d'*Antony and Cleopatra* de Samuel Barber. Dans le domaine de l'interprétation, la relève est magistralement assurée par plusieurs générations d'artistes formés aux États-Unis. Ce sont eux désormais que recherchent les scènes européennes : Marilyn Horne, Samuel Ramey, Renée Fleming, David Daniels...

Elizabeth GIULIANI

MICROPOLYPHONIE

Le terme « micropolyphonie » est lié à une technique d'écriture inventée par György Ligeti et que celui-ci utilisa pour la première fois dans *Apparitions*, pour grand orchestre, composé en 1958-1959 et créé le 19 juin 1960 à Cologne. Il s'applique, comme son nom l'indique, à une polyphonie du microcosme. En d'autres termes, les « nuages sonores » ou clusters plus ou moins étendus utilisés par Ligeti sont articulés au niveau microscopique par des procédés contrapuntiques comme le canon sous toutes ses formes (augmenté, diminué, rétrograde...). Mais le réseau polyphonique est tellement serré qu'il devient imperceptible tant dans son détail que dans sa structure combinatoire d'ensemble, rendant ainsi floues les multiples lignes qui le constituent. Le détail de l'écriture lui échappant, l'auditeur ne perçoit plus que des « irisations » de la matière sonore globale. Avec *Atmosphères*, pour grand orchestre, composé en 1961 et créé le 22 octobre 1961 au festival de Donaueschingen, Ligeti affinera encore cette technique micropolyphonique afin de transformer graduellement le timbre et la texture de la matière instrumentale.

Alain FÉRON

MINIMALISME

Le concept de musique minimaliste est né aux États-Unis au début des années 1960, dans la mouvance d'expositions d'art plastique qui accueillirent ses premières expérimentations, signées par le compositeur américain John Cage et par le groupe Fluxus.

Très rapidement, le vocable « minimaliste » fut aussi utilisé pour caractériser les musiques dites répétitives, ce qui n'a rien d'étonnant car ce terme recouvre un certain nombre de spécificités techniques et esthétiques communes à ces deux courants : matériau musical limité au minimum, harmonies simples se réclamant de la tonalité (et/ou de la modalité), variations quasi insensibles de la matière sonore (rythmes, intervalles, timbres), pulsation rythmique exaltée par ses répétitions obstinées, mais aussi prégnance d'un temps « oriental » statique, d'idées philosophiques inspirées du bouddhisme (idées revues et corrigées par la jeunesse américaine des sixties et son contexte politique et intellectuel), de couleurs instrumentales influencées par l'Asie (vogue du marimba, du vibraphone, des cloches, du glockenspiel, du xylophone...).

La personnalité fondatrice de la musique minimaliste est l'Américain La Monte Young (né en 1935), avec son *Trio à cordes* de 1958. S'illustrera par la suite le célèbre trio des compositeurs répétitifs américains – Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich –, dont les œuvres gagneront l'Europe dans les années 1970.

Il est cependant impossible de réduire la musique minimaliste à la seule musique répétitive, son domaine s'avérant beaucoup plus

vaste et diversifié puisqu'il inclut, selon le compositeur et critique musical américain Tom Johnson, « toute musique fonctionnant à partir de matériaux minimaux ». Ainsi, les 840 reprises des *Vexations* pour piano d'Erik Satie ressortissent à la musique minimaliste, au côté des *4' 33''* (de silence) de John Cage, des *Presque Rien* pour bande magnétique de Luc Ferrari, des œuvres statiques de Tomasz Sikorski, de celles, diatoniques et néotonales, d'Arvo Pärt, ou encore de certaines pièces de Tadeusz Baird, de Stefan Niculescu, de Morton Feldman, de Robin Holloway...

Alain FÉRON

MINNESANG

Introduction

Le terme allemand, que l'on trouve dans une poésie de Walther von der Vogelweide, a été conservé en français. Il est d'usage commode pour distinguer la poésie courtoise allemande de celle des troubadours et des trouvères ; il a, en outre, l'avantage de mettre en relief deux traits essentiels de cette poésie : *Minnesang* veut dire, en effet, « chant d'amour ». Or, la poésie des *Minnesänger* était destinée non pas à être lue, mais à être chantée, le minnesänger étant tenu d'en composer non seulement les paroles (*Wort*), mais aussi la mélodie (*Wise*). Le thème majeur en était d'autre part l'amour, et plus précisément l'amour courtois dont la doctrine, élaborée par les troubadours, s'était étendue rapidement à l'ensemble des pays de langue d'oc et de langue d'oïl, pour enfin gagner les terres de langue allemande. Par une extension abusive du sens, le terme est appliqué parfois à l'ensemble de la poésie allemande des XII^e^ et XIII^e^ siècles, y compris notamment la poésie didactique et politique (*Spruchdichtung*).

La question des origines de la poésie courtoise ne concerne donc pas directement le minnesang : l'Allemagne adopte, en effet, une doctrine et des genres déjà constitués. Leur pénétration dans les pays de langue allemande est liée au vaste courant d'influence qui, venu de l'ouest, déferle sur ces pays dans la seconde moitié du XII^e^ siècle. Il s'était développé en effet, dans le midi, puis dans le nord de la France, un type de civilisation aristocratique, la civilisation courtoise. Or, on a pu dire que la littérature française n'a

été accueillie en Allemagne que dans la mesure où elle exprimait les valeurs de cette civilisation. Cela vaut en particulier pour la poésie lyrique : des genres aussi répandus que les chansons de toile ou de mal mariées n'ont pas été repris par les poètes allemands, et la pastourelle elle-même n'a exercé qu'une influence limitée. Le genre particulièrement en faveur chez les minnesänger est la chanson courtoise, à laquelle viennent s'ajouter quelques genres de moindre importance tels que la chanson de croisade, l'aube et le lai.

• Les différents genres

La chanson courtoise (*Minneliet*) emprunte le thème, qu'elle varie inlassablement, à la poésie franco-provençale. Ce thème, le *Minnedienst* (vasselage d'amour), transpose sur le plan des relations entre l'amant et l'aimée l'organisation de la société féodale, l'aimée – qui n'est jamais l'épouse – étant la suzeraine, l'amant le vassal. Les deux mots clefs du minnedienst sont, en effet, *Dienst* (service) et *Lohn* (récompense). Réduit à merci par la perfection de sa dame, l'amant est tenu de la servir avec discrétion, constance et dévouement, de la célébrer dans ses chants. Ce service, estime-t-il, mérite récompense, mais cette récompense dépend du bon vouloir de l'aimée. Si elle se montre inflexible, l'amant exhalera sans se lasser sa plainte amoureuse. Mais quelle récompense attend-il de sa dame ? C'est, en dernière analyse, de la tenir dans ses bras, car l'amour courtois est moins platonique qu'on ne l'a parfois prétendu. Ce vœu n'est cependant que rarement exaucé. Alors le minnesänger se contentera d'un sourire, d'un salut, et surtout il se consolera en considérant que l'amour vrai (*hohe Minne*, à rapprocher du *fin'* ou *ric amor* des troubadours) porte en lui-même sa récompense : il est source de perfection et il mène à Dieu.

Il est évident que les contraintes d'un tel sujet n'étaient guère favorables aux effusions lyriques, d'autant plus que nombre de minnesänger avaient un goût marqué pour les considérations théoriques sur la nature même de l'amour, sur les qualités qu'il requiert... Les sentiments qu'ils affichent étaient-ils sincères ? Il est loisible d'en discuter, mais, indéniablement, et en dépit de ce que le genre avait de conventionnel, ils ont réussi à faire œuvre d'art. Dans le maniement de la langue et dans le jeu des rimes, ils font preuve d'une maîtrise qui parfois même tourne au maniérisme. Leur phrase, d'où sont bannis jusqu'à Neidhart les expressions triviales et les termes empruntés au français, s'adapte avec une remarquable aisance au schéma métrique de la strophe. Le type de strophe le plus répandu depuis Reinmar et Walther leur vient des troubadours et des trouvères : il s'agit de la strophe en deux parties, la première (*Aufgesang*) étant elle-même constituée de deux moitiés parallèles, alors que la deuxième (*Abgesang*) était de structure différente et plus libre. Malheureusement, nous sommes mal placés pour juger de l'autre aspect de l'art des minnesänger, l'aspect musical. Rares sont, en effet, les mélodies qui nous ont été conservées, pour les débuts du minnesang surtout. Il est établi, cependant, que dans ce domaine aussi l'influence franco-provençale s'est fait sentir.

Les remarques sur la forme qui viennent d'être faites valent aussi pour ces deux genres mineurs que sont la chanson de croisade et l'aube.

– La chanson de croisade (*Kriuzliet*) n'exprime que rarement un sentiment religieux à l'état pur. Certes, on y retrouve les thèmes développés par les prédicateurs, celui en particulier de la double récompense qui attend le croisé : honneur sur terre et félicité éternelle. Mais, d'ordinaire, les minnesänger associent étroitement

l'amour de Dieu et celui de la dame : si le premier les contraint à franchir la mer, l'autre retient leur cœur captif auprès de l'aimée.

– L'aube (*Tageliet, Tagewise*), assez bien représentée en Allemagne, est en réalité le chant de la séparation (cf. Roméo et Juliette) : l'amant comblé quitte sa dame au moment où, du haut de sa tour, le guetteur annonce la venue de l'aurore. La convention est à l'opposé de celle qui régit la chanson courtoise (au lieu de l'attente amoureuse, les adieux après une nuit d'amour), mais elle est encore plus évidente.

– Le lai (*Leich*) se distingue des autres genres par sa structure plus ample et bien plus complexe. Liée par ses origines à la séquence latine, cette grande composition poétique et musicale développe des thèmes tantôt religieux (le lai de Walther, par exemple), tantôt profanes (les lais de Tannhäuser).

• Minnesang et société

Le milieu dans lequel est né et s'est développé le minnesang est la société aristocratique des XII^e^ et XIII^e^ siècles ; il s'épanouissait dans les cours princières comme celle des Hohenstaufen, celle des ducs de Babenberg à Vienne, celle des landgraves de Thuringe. Nombre de minnesänger, dans les débuts surtout, appartenaient eux-mêmes à la haute aristocratie ; on trouve même parmi eux un empereur, Henri VI. Mais il convient de souligner surtout l'importance du rôle joué dans le minnesang par des chevaliers de naissance non libre, les ministériaux ; ce n'est que dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle que des poètes de condition bourgeoise se mettent à cultiver eux aussi le genre de la chanson courtoise.

Quelle que fût leur origine, les minnesänger avaient conscience du rôle qui leur était dévolu dans la société : par leurs chants, ils contribuaient à répandre autour d'eux la joie (*Vröide*), à faire naître parmi leur auditoire cet état d'exaltation joyeuse qui avait nom *hōher Muot.* Ils aiment d'ailleurs dialoguer avec cet auditoire : ils lui confient leurs peines et lui demandent conseil, ils l'invitent à maudire avec eux les gêneurs, les *losengiers* ; les auditeurs à leur tour interviennent ; ils demandent au minnesänger la raison de sa tristesse ou, indiscrètement, ils l'interrogent sur l'âge de la dame qu'il a chantée si longtemps. La société tient dans le minnesang une place telle qu'on est allé jusqu'à dire que c'était elle la vraie dame du minnesänger.

• Évolution du minnesang

La terre d'élection du minnesang a été l'Allemagne du Sud et, dans une moindre mesure, l'Allemagne du centre ; il n'a pénétré dans les pays du nord et de l'est qu'à une époque tardive. Il s'est maintenu vivant pendant environ cent cinquante ans, de 1160 à la fin du XIIIe siècle. S'étendant sur une période aussi longue, il a évidemment changé d'aspect selon les époques et selon les auteurs. On peut y distinguer des débuts qui présentent des traits originaux, une rapide ascension vers ce sommet que constitue Walther, une rupture brusque avec Neidhart, enfin une longue période qui, si elle introduit certaines innovations, n'en reste pas moins tributaire, pour l'essentiel, du minnesang classique et de Neidhart.

• Printemps dn minnesang

Il est d'usage d'englober sous le terme de « printemps du minnesang » tous les minnesänger antérieurs à Walther. Mais il y a lieu d'établir, à l'intérieur de ce groupe d'une vingtaine de poètes,

des distinctions dont la plus importante concerne les textes les plus anciens. Il s'agit de strophes en général isolées qui ne répondent ni par le fond ni par la forme à la définition qui a été donnée de la chanson courtoise. Celles du représentant le plus illustre de ce groupe, le sire de Kürenberg, présentent le schéma métrique qui sera celui de la *Chanson des Nibelungen.* Il n'y est jamais question de vasselage d'amour : quand il ne s'agit pas d'amour partagé, c'est la dame au contraire qui fait les premières avances, qui exhale sa plainte amoureuse. On a dit (T. Frings) que ces strophes se rattachaient à ces « chansons de femmes » qui, dans tous les pays, seraient à l'origine de la poésie lyrique. Cependant, une certaine stylisation, qui dénote des influences venues de l'extérieur, y est déjà apparente : les personnages en présence sont le chevalier et la dame ; on y trouve déjà les motifs des losengiers et de l'amour secret.

Ce premier lyrisme s'est développé dans la région danubienne, fort éloignée des pays de langue romane. Dans les territoires situés plus à l'ouest, l'influence franco-provençale se fait pleinement sentir à partir de 1170 ; ce n'est qu'à partir de 1230 environ que son action s'estompera.

La nouvelle étape est marquée par les noms de quelques grands seigneurs et de ministériaux originaires de régions proches du domaine roman : le Rhénan Friedrich von Hausen, mort à la croisade de 1190 ; le Suisse Rudolf von Fenis, comte de Neuchâtel, chez qui l'influence des troubadours est particulièrement sensible ; Hartmann von Aue, qui appartient au domaine alémanique ; le Limbourgeois Heinrich von Veldeke. Mais bientôt les autres régions se mettent, elles aussi, à l'école des trouvères et des troubadours. Heinrich von Morungen, dont le langage riche en images donne vie et couleur aux thèmes du minnesang, était originaire de Thuringe ;

c'est un Bavarois, Albrecht von Johansdorf, qui a trouvé les formules les plus frappantes pour magnifier la vertu ennoblissante de l'amour, et les plus belles aubes ont été composées par Wolfram von Eschenbach (Franconie), l'auteur du *Parzival.*

Mais le minnesänger classique est sans conteste ce Reinmar que Gottfried, dans son *Tristan,* appelle le « rossignol de Haguenau » (sans doute s'agit-il du Haguenau alsacien). Dans une langue toute en demi-teintes, il développe inlassablement, avec de subtiles variations, le thème d'un service d'amour dont nulle récompense ne vient adoucir la rigueur ; aussi son chant n'est-il souvent qu'une longue plainte.

Reinmar a passé la plus grande partie de sa vie à Vienne, au service des ducs de Babenberg, où il a eu comme élève celui qui allait être le plus grand des minnesänger, Walther von der Vogelweide.

Walther von der Vogelweide

Né sans doute en Autriche, Walther s'en tient d'abord à la manière de Reinmar. Mais bientôt une brouille survient entre les deux hommes (1198) et pendant une vingtaine d'années, Walther mène une vie errante, jusqu'au moment où l'empereur Frédéric II lui accorde enfin le fief si longtemps convoité. Pour dures qu'elles aient été pour l'homme, ces années d'errance ont du moins été profitables au poète. Sous l'effet d'influences variées, celle de Heinrich von Morungen, celle de la poésie des Goliards, Walther se dégage des contraintes de la pure doctrine reinmarienne : il se révolte contre l'inflexible rigueur de sa dame, il exige désormais un amour partagé. Cet amour, il semble l'avoir trouvé d'abord auprès de jeunes filles de condition modeste. C'est elles, en effet, que

célèbrent quelques-unes de ses plus belles poésies (*Mädchenlieder*), où le tourment amoureux fait place à l'allégresse et qui chantent, en des strophes au rythme alerte, les joies de l'amour dans le cadre d'une nature printanière. Par la suite, la dame courtoise réapparaît bien dans ses chants ; mais de suzeraine hautaine qu'elle était, elle est devenue elle aussi femme aimante.

Walther n'a pas seulement porté le minnesang à son point de perfection, il a été le premier poète politique en langue allemande ; dans de nombreux *Sprüche*, d'autre part, il pose au sage qui veut enseigner à ses auditeurs comment vivre ici-bas pour plaire à la fois au monde et à Dieu.

Au terme d'une longue carrière poétique (1190-1230 env.), se rendant compte combien cette synthèse est difficile, l'homme se détourne du monde pour se consacrer uniquement au service de Dieu. Mais le poète s'inquiète : des accents nouveaux, des accents plébéiens se font entendre dans le minnesang – ce minnesang que lui-même avait certes rénové, mais dont il avait maintenu l'essentiel – et ils risquent de le dénaturer.

De la courtoisie à la parodie

Sans doute Walther songeait-il, en évoquant les chants « venus des paysans », à Neidhart. Un peu plus jeune que Walther – ses poésies ont été composées entre 1210 et 1240 environ –, ce chevalier bavarois, artiste consommé qui dispose en virtuose de toutes les ressources du minnesang traditionnel, a eu l'idée originale d'en transposer les motifs et la phraséologie dans un milieu rustique. Le thème central de ses chants est la danse, sous le tilleul en été – Neidhart y tient le beau rôle, toutes les villageoises sont amoureuses de lui – ou dans la grande pièce d'un paysan en hiver –

le rôle dévolu au chevalier poète y est bien moins reluisant, il se voit évincé auprès des belles par ses rivaux, de jeunes paysans fiers et arrogants. Dans ces conditions, le minnesang tourne à la satire et à la parodie : satire dirigée à la fois contre les exagérations du minnedienst et contre la sottise, la vanité des paysans ; parodie qui naît d'effets de dissonances et de contrastes : elle est bien éloignée de la dame courtoise, cette belle que Neidhart célèbre d'abord en des phrases que Reinmar n'aurait pas désavouées pour nous apprendre ensuite qu'elle a les pieds gercés ou qu'elle s'en va dans les champs récolter les navets !

La fin du minnesang

Il ne devait plus y avoir par la suite de révolution comparable à celle de Neidhart. Les très nombreux minnesänger du XIII^e^ siècle se mettent à l'école qui de Reinmar, qui de Walther, qui de Neidhart. Du lot d'une centaine de noms, quelques figures cependant se détachent : le groupe de poètes gravitant autour des fils de Frédéric II (Gottfried von Neifen, Burkhart von Hohenfels, Ulrich von Winterstetten), Ulrich von Lichtenstein qui a inséré ses chansons dans une biographie romancée (au service de sa dame et sous des déguisements divers, il va de tournoi en tournoi), Steinmar, le premier à avoir introduit dans le minnesang le thème des plaisirs de la table, Tannhäuser surtout, dont les chansons et les lais respirent une ardente sensualité, ce qui est peut-être à l'origine de la légende qui s'est attachée à son nom.

À peu près toutes les tendances se trouvent rèunies dans l'œuvre de l'un des derniers minnesänger, Johann Hadlaub (vers 1300). Dans un de ses poèmes, il loue ses protecteurs, la famille patricienne des Manesse à Zurich, d'avoir mis tant de soin à recueillir les vieux chants. Le minnesang touche à sa fin, il est

temps d'en engranger la moisson. Les chansonniers qui nous ont conservé l'œuvre des minnesänger datent, en effet, de la fin du XIII^e^ ou du XIV^e^ siècle. Le plus important est le grand chansonnier de Heidelberg qui, parce que son auteur a utilisé la collection des Manesse, est parfois appelé *Manessische Handschrift.* Mention doit être faite aussi du chansonnier de Iéna, précieux surtout par les mélodies qu'il nous a conservées.

Passé le XIV^e^ siècle, le minnesang a-t-il cessé d'agir ? Il est permis d'en douter, car dans les chansonniers du XV^e^ siècle les poésies des minnesänger voisinent encore avec des textes de caractère tout différent. Mais le problème des voies qui mènent du minnesang au *Volkslied* (chanson populaire) est loin d'être élucidé.

Georges ZINK

Bibliographie

Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, C. von Kraus éd., Tübingen, 1952
Die Lieder Neidharts, E. Wiessner éd., Tübingen, 1955
Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, K. Lachmann éd., Berlin, 1959
Des Minnesangs Frühling, H. Moser et H. Tervooren éd., Stuttgart, 1977, rééd. 1988.
M. EIKELMANN, *Denkformen in Minnesang*, Niemeyer, Tübingen, 1988
I. FRANK, *Trouvères et minnesänger*, Sarrebruck, 1953
H. FROMM dir., *Der deutsche Minnesang*, Darmstadt, 1966
K. H. HALBACH, *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart, 1965
J. MCMAHON, *The Music of Early Minnesang*, Camden House, Columbia, 1989
A. MORET, *Anthologie du minnesang*, Paris, 1949 ; *Le Lyrisme médiéval allemand des origines au XIV^e^ siècle*, Lyon-Paris, 1950 ; *Les Débuts du lyrisme en Allemagne* (*des origines à 1350*), Lille, 1951.

MODES MUSICAUX

Introduction

Qu'est-ce qu'un mode ? Il est difficile, sinon impossible, de trouver pour ce terme une définition simple, précise, correcte et qui convienne à tout le monde. Jacques Chailley, dans son étude intitulée *L'Imbroglio des modes*, a bien souligné que « la notion de mode n'est pas *une* notion, valable pour tous les temps et tous les pays. Elle s'est transformée au cours des siècles de telle manière qu'on ne peut la définir qu'en fonction de l'époque et du lieu où on l'examine. » L'auteur a passé en revue toutes les conceptions de modes depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours, en passant par le Moyen Âge et la Renaissance et en évoquant le *rāga* hindou et le *maqām* arabe, qu'il a classés dans la catégorie des « modes formulaires ». On se réfère ici à cet ouvrage pour tout ce qui concerne le concept des modes en Occident.

En Asie et en Afrique, les musicologues ont souvent utilisé le terme de « mode » pour désigner les *tiao* chinois, les *chō* japonais, les *jo* coréens, les *đi&êdodot ;u* vietnamiens, les *rāga* hindous, les *dastgâh* ou *avâz* persans, les *maqāmāt* arabes, les *bhur* maures. On essaiera de souligner les analogies et les caractères différentiels que peuvent présenter ces concepts, afin de retenir un certain nombre de critères susceptibles d'aider à définir la notion de mode, telle qu'elle est sentie par les musiciens d'Asie et d'Afrique.

1. Le mode en Occident

Suivant un ordre chronologique, Chailley distingue :

– Le *mode formulaire (rāga* hindou, *maqām* arabe, musique religieuse byzantine, plain-chant primitif, les « harmonies grecques »). C'est un ensemble complexe qui comporte une échelle caractéristique, mais souvent aussi – et surtout – un ensemble de conventions permettant de l'identifier facilement.

– Le *mode système,* dont les structures sont fondées sur une série de « points d'appui », de « bornes » relativement fixes délimitant des groupes de notes « mobiles » (nuances et genres de la musique grecque). « L'octave est considérée comme un système multiple formé de la réunion (harmonie) de systèmes unitaires (système multiple d'Aristoxène). »

– Le *mode système unitaire,* base de la conception médiévale, qui comporte des tétracordes dont l'un prend la prééminence sur l'autre (conception byzantine, adoptée en Occident au IXe siècle, des authentes et des plagaux).

– Les *modes ecclésiastiques* (qu'on appellera « grégoriens » à la fin du XIXe siècle), avec le développement de la notion de finale, mais « l'idée de juger un mode d'après sa finale » n'est formulée avec netteté qu'au XIe siècle (Guy d'Arezzo).

En même temps se développe la notion de « teneur » (dominante au XVIIe siècle), qui n'est pas toujours à la quinte de la tonique (5te pour les modes authentes, 3ce ou 4te pour les modes plagaux).

La notion d'« octave modale », qui n'apparaît pas avant le XIe siècle, est une « rationalisation arbitraire de diagrammes ».

– Vers le XII^e siècle, le développement de la polyphonie modifie la conception des intervalles. Du XIII^e au XVI^e siècle, l'importance de la médiante entraîne « la ruine définitive du système tétracordal ».

– Au XVI^e siècle, « les modes du plain-chant, encore enseignés, ne sont plus qu'une survivance livresque ». Ces modes, que Chailley appelle « tons de transition entre modalité et tonalité », avaient conservé leurs noms anciens. « En fait, il n'y a plus alors que deux modes : le majeur et le mineur. »

La conception du mode comporte, selon Chailley, les notions suivantes : choix d'une octave type, unité fondamentale ; tonique, identifiée au premier son de l'octave type ; hiérarchisation des autres degrés sur le plan harmonique par rapport à la tonique : dominante, etc. ; identité de fonction de tous les sons reproduisant à une octave quelconque un des sons de l'octave type ; indifférence à la hauteur absolue, à l'ambitus, à l'octave employés, aux tournures mélodiques utilisées.

Le mode qui désigne à l'heure actuelle une certaine succession d'intervalles dans une octave type, prise de tonique à tonique, n'est pas une simple échelle. Il doit être défini par d'autres critères.

2. Le mode en Asie et en Afrique

• Où trouver des modes ?

La notion de mode n'existe pas dans tous les pays d'Asie et d'Afrique. David Morton et Jacques Brunet, respectivement

spécialistes de la musique de Thaïlande et de celle du Cambodge, n'ont trouvé dans ces pays rien qui puisse être comparé à un mode.

Dans l'état actuel de la documentation, la même remarque peut être faite pour ce qui concerne la musique de plusieurs pays du Sud-Est asiatique : Birmanie, Laos, Malaisie, Philippines. À Java, le *patet* étudié par Mantle Hood est considéré par l'auteur comme un mode. Les cinq *tiao* (*kong, chang, kio, tche, yu*), cités souvent par les Occidentaux comme les cinq modes, ne sont en fait que des « aspects d'octave » de l'échelle pentatonique sans demi-tons. C'est-à-dire que, sur chacun des degrés de la gamme pentatonique (*fa, sol, la, do, ré*), on forme un mode, soit : *sol, la, do, ré, fa – la, do, ré, fa, sol – do, ré, fa, sol, la – ré, fa, sol, la, do.* Il en est de même pour les *jo* coréens et les *chō* (ou *sempo*) japonais. Les *đi&êdodot ;u* vietnamiens sont bien des modes car, en dehors des échelles, ils présentent d'autres particularités comme la hiérarchie des degrés, l'éthos des modes. Lorsqu'on considère les notions de *rāga* (Inde), *dastgâh* ou *avâz* (Iran), *maqām* (pays turco-arabes, y compris ceux de l'Afrique du Nord, de l'Égypte), on est en présence de modes présentant certains caractères communs et d'autres propres à chaque concept. Dans des pays africains islamisés, en dehors du Maghreb et de l'Égypte, en Mauritanie par exemple, Charles Duvelle et Michel Guignard ont trouvé les modes dans les notions de *el-bhar*.

• Caractères fondamentaux

Prenant comme exemples le *rāga* (Inde), le *dastgâh* ou *avâz* (Iran) et le *maqām* (pays arabes, Turquie), on étudiera leurs caractères spécifiques, afin d'en dégager les critères principaux communs à ces trois notions et les critères secondaires propres à chacune d'elles.

Ensuite, on cherchera si les autres notions de mode qui ont été mentionnées ci-dessus peuvent être définies par les critères retenus.

Premier caractère : il existe, dans tous les cas, une échelle modale déterminée, avec une structure particulière

Pour le « rāga »

Cette échelle, avec un minimum de cinq notes – les *rāga* à trois ou quatre sons sont des exceptions –, présente une pente ascendante *āroha* qui peut être semblable à la pente descendante *avahora* (par exemple, pour le *rāga* Bhūpali :

– *āroha : sa ri ga pa dha sado ré mi sol la do– avaroha : sa dha pa ga ri sado la sol mi ré do*)

ou en être différente (par exemple, pour le *rāga* Bihāga :

– *āroha : sa ga ma pa ni sa*
do mi fa sol si do
– *avaroha :*

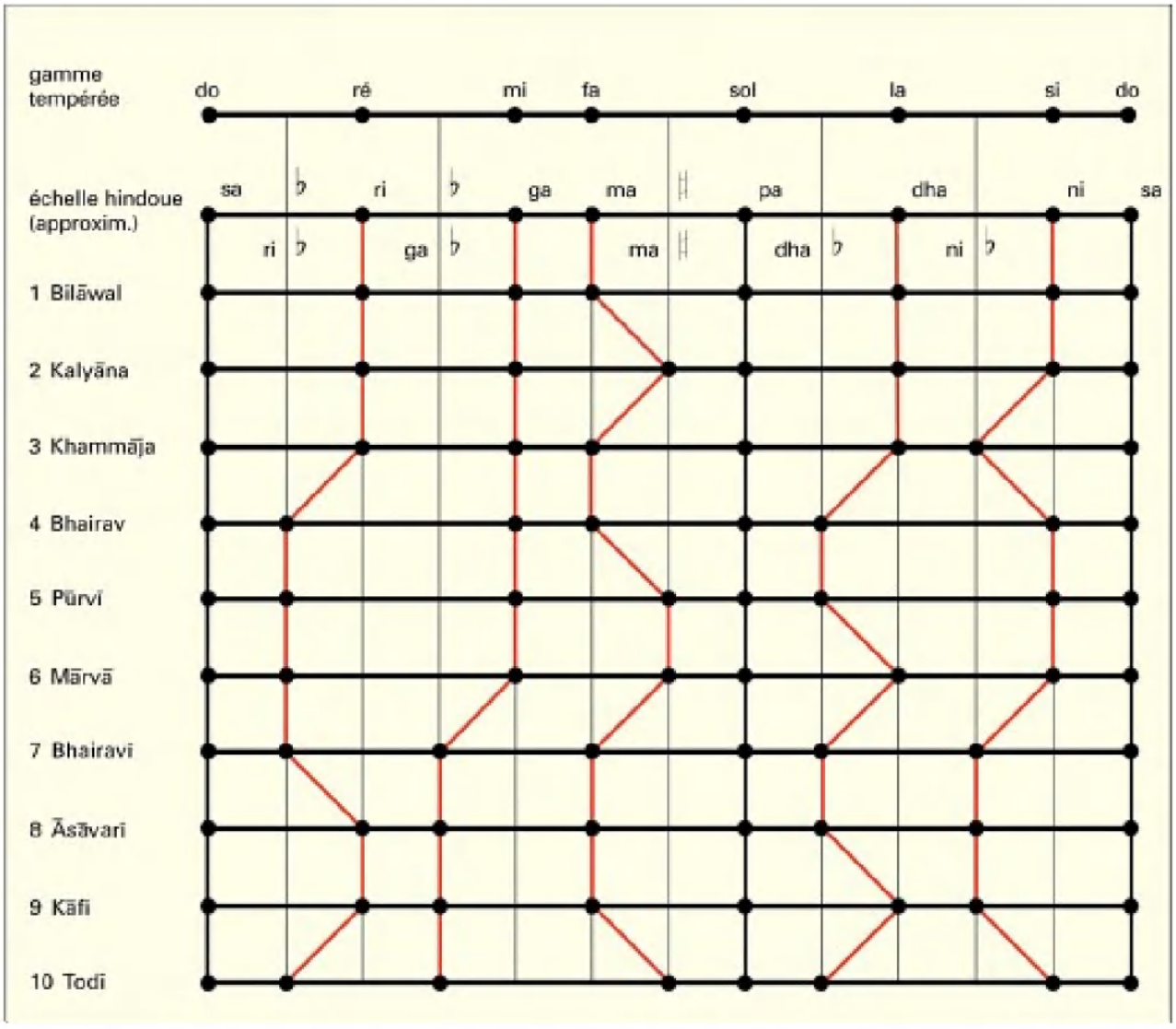
sa ni dha pa ma♭ pa ma ga ri sa
do si la sol fa♮ sol fa mi ré do).

Les sept *svara* de l'échelle n'ont pas de hauteur absolue et ne correspondent pas aux sept notes de la gamme tempérée.

L'octave est divisée en vingt-deux *shruti* inégaux, un *shruti* étant un intervalle inférieur à un demi-ton, mais ne correspondant pas nécessairement au tiers ou au quart de ton.

Dans la tradition de l'Inde du Nord, les échelles sont classées en dix principaux types appelés *thāt* (selon Pandit Bhatkhande).

Le tableau montre les cinq caractères secondaires suivants :



That de l'Inde du Nord. *tabl. 1 – Échelle des dix « that » traditionnels de l'Inde du Nord*

– La note de base *sa* considérée comme la tonique, ainsi que la note *pa* qui est à la quinte de *sa*, ne peuvent être altérées et sont toujours présentes dans la grande majorité des *rāga*.

– Lorsque le *pa* est absent, le *ma* (4te au-dessus de *sa*) doit être présent ; par exemple, l'échelle du *rāga* Malkaus est la suivante : *sa gab ma dhab nib sa* (*do mib fa lab sib do*).

– La note *ma* peut être *tivra* (diésée), les autres notes peuvent être *komal* (bémolisées).

Copyrighted material

– Comme la note *sa* doit être constamment entendue pendant l'exécution musicale, chaque note jouée ou chantée forme avec le *sa* un intervalle variable ; on entend assez souvent l'intervalle de quarte augmentée, ce *diabolus in musica*.

– La structure des échelles dans la musique de l'Inde du Nord est la suivante dans la majorité des cas :

octave = tétracorde + ton + tétracorde,

mais on rencontre aussi la structure :

octave = pentacorde + tétracorde.

Dans la tradition de l'Inde du Sud, les *rāga*, dont les échelles ont sept notes avec des pentes ascendantes et descendantes semblables, sont classés en soixante-douze types différents : les soixante-douze *melakarta*. Il existe deux grands groupes : *Purva melakarta* , avec tous les *rāga* dont le degré *ma* est *shuddha* (*fa* bécarre) ; *Uttara melakarta*, avec tous les *rāga* dont le degré *ma* est *prati* (*fa* dièse).

Chaque groupe est subdivisé en six sous-groupes appelés *chakra*. Pour simplifier, on peut remplacer les notes : *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa,* par : *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do,* avec bien entendu la réserve suivante : *ré*♭, *ré*♯, *mi*♭, *mi*♭♭, etc., n'ont qu'une valeur relative et n'indiquent qu'approximativement la hauteur des notes. Dans chaque *chakra*, on fait varier successivement les degrés *ni* (*si*), *dha* (*la*), *ga* (*mi*), *ri* (*ré*).

Le tableau des *Uttara melakarta* s'obtient en remplaçant tous les *shuddha ma* (*fa*) par les *prati ma* (*fa*♯), pour aboutir à trente-six autres échelles dont la structure est non plus : octave = tétracorde +

ton + tétracorde des *Purva melakarta,* mais : octave = pentacorde + tétracorde.

Dans ce tableau, on remarque que les échelles des 29e et 21e *melakarta* sont très proches respectivement de la gamme majeure et de la gamme mineure de l'Occident. En omettant certains degrés, on obtiendra des *rāga* à cinq, à six notes ; certains pourront avoir cinq notes dans la pente ascendante et six ou sept dans la pente descendante, ou inversement.

La pente peut être rectiligne (*do, ré, mi, fa, sol, la,* par exemple) ou brisée (*do, ré, fa, mi, sol, la,* par exemple). Avec toutes ces possibilités, le nombre d'échelles modales des *rāga* est très grand.

Pour le « dastgâh » ou « avâz » iranien, comme pour le « maqām » turco-arabe

L'échelle modale doit avoir au moins sept notes : la musique populaire en Iran, en Turquie et dans les pays de tradition arabe utilise souvent les échelles pentatoniques, mais la musique de tradition savante ne connaît que les échelles heptatoniques.

On retrouve la distinction entre pente ascendante et pente descendante dans la notion du *maqām*, mais non dans celle du *dastgâh* ou de l'*avâz*.

Les notes n'ont pas de hauteur absolue et ne correspondent pas à celles de la gamme tempérée.

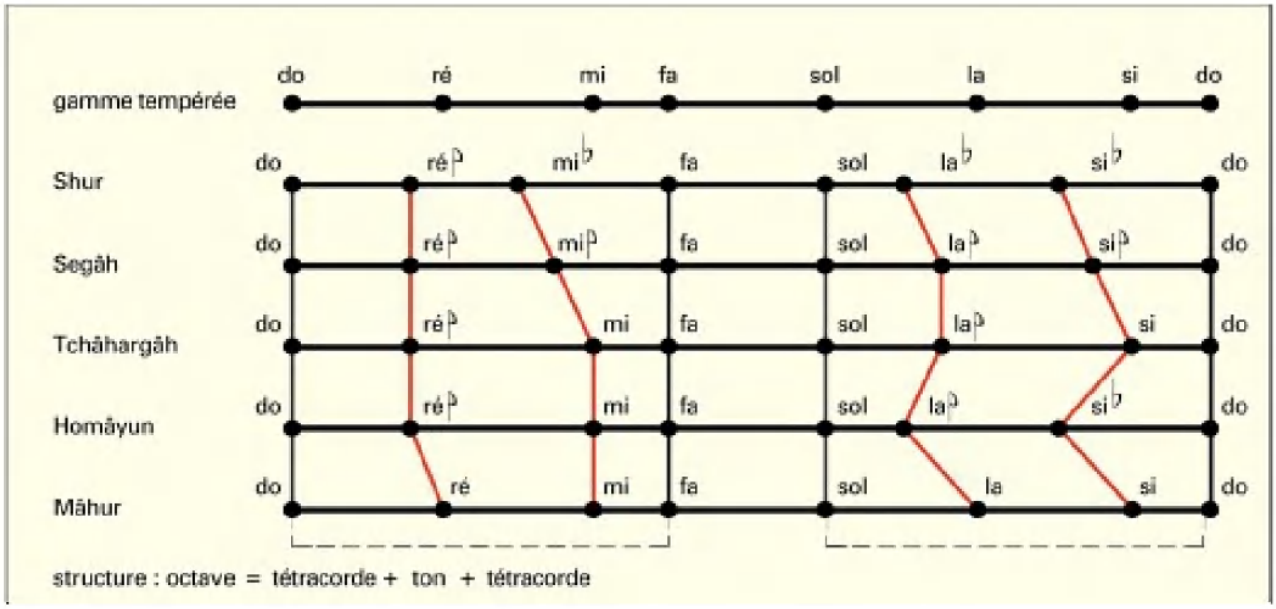
L'octave, selon les écoles, peut être divisée en dix-neuf, vingt-deux, vingt-quatre ou vingt-sept intervalles.

Mais le quart de ton, qui pourrait exister en tant qu'intervalle unitaire, n'est employé comme intervalle mélodique ni dans la

musique iranienne, ni dans la musique arabe. En Iran, le *ré* koron (*ré*) et le *mi* koron (*mi*) sont d'un quart de ton plus bas que le *ré* bécarre et le *mi* bécarre par exemple. Seulement, dans une échelle d'un *dastgâh*, la présence d'un *ré* koron ou d'un *mi* koron entraîne l'absence du *ré* bécarre ou du *mi* bécarre et inversement. L'intervalle *ré* koron-*ré* bécarre, qui est égal au quart de ton, n'est pas utilisé dans un dessin mélodique.

L'intervalle *do-ré* koron est égal aux trois quarts de ton et, entre le *do* et le *mi* koron, il existe une tierce appelée « neutre » puisqu'elle se trouve entre la tierce mineure et la tierce majeure. L'intervalle de trois quarts de ton s'entend dans le *dastgâh* de Shur (Iran) ou l'*avâz* Abu-Ata (Iran) et la tierce neutre dans le *dastgâh* de Segâh (Iran) ou le *maqām* Rāst (arabe).

Les échelles des *dastgâh* et *avâz* peuvent être ramenées à cinq types ; ils sont indiqués dans le tableau d'après la théorie officielle admise en Iran.

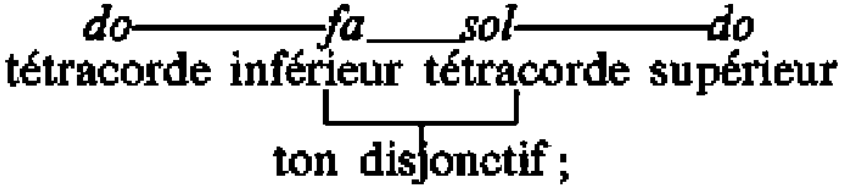


Dastgah et avaz iraniens. *tabl. 3 – Les cinq types d'échelles des « dastgâh » et « avâz » iraniens*

Copyrighted material

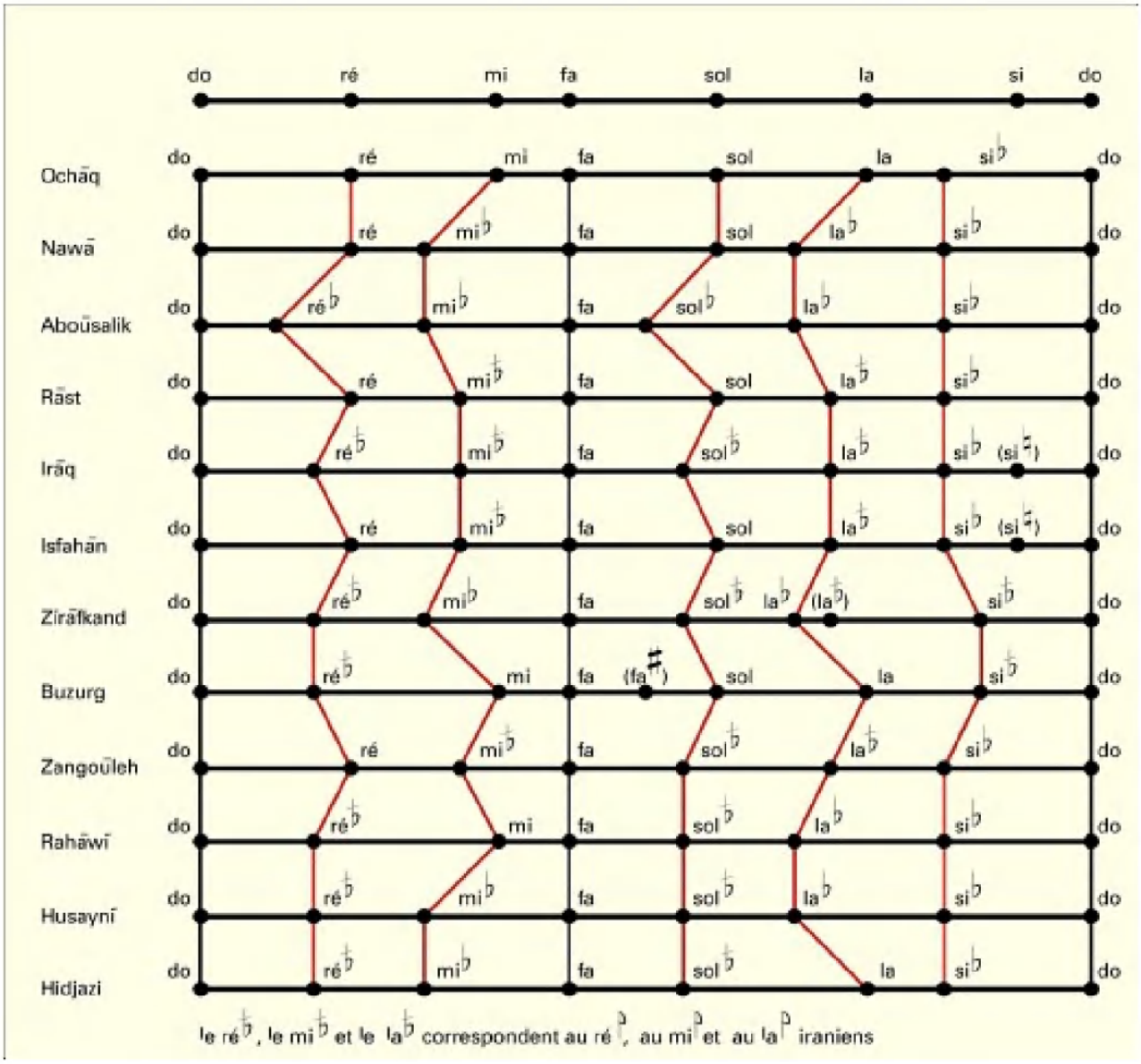
Ce tableau montre que les échelles heptatoniques sont constituées par l'adjonction de deux tétracordes : *do-fa, sol-do,* avec un ton disjonctif entre *fa* et *sol*.

Dans certains *dastgâh* (Mahur, Tchâhargâh, Segâh), les deux tétracordes sont semblables :



dans d'autres, ils sont différents (Shur, Homâyun).

Si l'on donne au premier degré des échelles des douze *maqāmāt* de base la hauteur d'un *do* pour avoir un élément de comparaison, on obtient les douze échelles du tableau (d'après Safyoddin cité par M. Barkechli et H. G. Farmer).



Maqamat de base. *tabl. 4 – Échelles des douze « maqamat » de base.*

On remarque également la structure des échelles obtenues par adjonction de tétracordes :

– par disjonction, avec entre eux un ton disjonctif, par exemple (Nawā) :

do——fa + sol——do

(les tétracordes sont dans la majorité des cas dissemblables) ;

– par conjonction, sans ton disjonctif entre eux (adjonction de deux tétracordes semblables), par exemple (Aboūsalik) :

Copyrighted material

do ré♭ mi♭ fa do ;
fa sol♭ la♭ si♭.

– par conjonction, adjonction de deux tétracordes dissemblables, par exemple (Zangoūleh) :

do ré mi♭ fa do ;
fa sol♭ la♭ si♭.

Les quarts de ton n'existent pas en tant qu'intervalles mélodiques. Par contre, l'intervalle de trois quarts de ton se rencontre dans les échelles de : Irāq, Buzurg, etc. (*do* – *ré*♭–), et la tierce neutre dans les échelles de : Rāst, Isfahān, Zangoūleh (*do* – *mi*♭–).

Dans toutes ces échelles, les sept degrés n'ont pas la même importance.

Deuxième caractère : il existe une hiérarchie entre les degrés des échelles

Pour le « rāga »

Le degré le plus important est le degré fondamental qui joue le rôle d'une tonique : c'est la note *sa*, toujours présente dans une exécution, et qui est donnée par trois des quatre cordes du luth d'accompagnement (*tamboura*), par les cordes *chikari* des *sitar* et *sarod* (luths en usage dans l'Inde du Nord), par les cordes de *tāla* de la *vīnā* (luth de l'Inde du Sud), ainsi que par le *tabla*, tambour de droite de la paire de tambours en usage dans l'Inde du Nord.

Puis viennent deux autres degrés distants entre eux d'une quarte ou d'une quinte : le *vādi* et le *samvādi*. Le *vādi* (ou parlant), appelé

parfois « degré roi », occupe une place importante dans l'image de chaque *rāga* ; il est souvent présent, accentué et très orné ; autour du *vādi* se tissent les phrases mélodiques du *rāga*. Le *samvādi* joue le même rôle que le *vādi* dans l'autre tétracorde. Dans le *rāga* Bilāwal, le *vādi* est le *dha* (*la*) et le *samvādi* le *ga* (*mi*). Dans le *rāga* Bhairava, le *vādi* est le *dha* komal (*la♭*) et le *samvādi* le *ri* komal (*ré♭*).

La plupart des degrés ne changent pas, mais certains sont variables : c'est le cas du degré *ri* dans le Bhairavī, du degré *ma* dans le Bihāga :

Bhairavī :

sa	*ri♭*	(ou *ri♮*)	*ga♭*	*ma*	*pa*	*dha♭*	*ni♭*	*sa*
do	*ré♭*	(ou *ré♮*)	*mi♭*	*fa*	*sol*	*la♭*	*si♭*	*do*

Bihāga :

sa	*ri*	*ga*	*ma*	(ou *ma♯*)	*pa*	*dha*	*ni*	*sa*
do	*ré*	*mi*	*fa*	(ou *fa♯*)	*sol*	*la*	*si*	*do*

Pour le « dastgâh »

Le degré le plus important n'est pas le degré fondamental de l'échelle ayant une valeur de tonique. C'est plutôt le *shahed* ou degré témoin, souvent présent, accentué et très orné, autour duquel se tisse la mélodie des *gusheh*, séquences mélodiques dont l'ensemble, classé dans un ordre de succession déterminé, constitue le *dastgâh* ou l'*avâz*. Le *shahed* peut être confondu avec la tonique (dans le Shur, le Mâhur) ou en être distinct (dans le Dashti, par exemple).

Puis viennent deux autres degrés : l'un est variable (*moteghayer*) et l'autre sert de note d'arrêt (*ist*) sur laquelle la mélodie s'interrompt momentanément.

Dans presque toutes les échelles, le premier degré (*do*) et les deux autres degrés qui se trouvent à la quarte (*fa*) et à la quinte (*sol*) ne sont pas altérés.

Le deuxième degré n'est pas bémolisé, mais est abaissé d'un quart de ton (*ré* koron) dans les échelles de Shur, Segâh, Tchâhargâh, Homâyun.

Les autres degrés peuvent être abaissés d'un demi-ton ou d'un quart de ton.

Pour le « maqām »

Le degré fondamental, le plus important, joue le rôle de tonique, moins importante que la tonique dans le *rāga* indien, mais plus importante que la tonique dans le *dastgâh.* La tonique est en même temps la note d'arrêt et la note finale. Elle peut tenir lieu de note initiale.

Certains degrés sont plus fréquemment utilisés et, quoique dépourvus de noms spécifiques, jouent à peu près le même rôle que le *vādi* pour le *rāga* et le *shahed* pour le *dastgâh.* Selon le Dr Habib Touma, les notes qui forment l'axe mélodique autour duquel se développe la mélodie peuvent être considérées comme notes prédominantes. Par exemple, dans l'échelle du *maqām* Bayati (*ré, mi*♭*–, fa, sol, la, si*♭*, do, ré*), les notes *ré, fa, sol* sont les plus importantes.

Troisième caractère : il existe pour chaque mode une

formule mélodique caractéristique

Pour le « rāga »

Chaque *rāga* est caractérisé par un ou plusieurs *pakad,* formules qui permettent à l'auditeur de le reconnaître. Certains *pakad* ont seulement trois notes :

pa ga♭ ri
sol mi♭ ré (*rāga* **Kafi**)

ma ga ri♭
fa mi ré♭ (*rāga* **Bhairavī**).

Souvent ils ont quatre, cinq notes, ou davantage :

sa ga♭ ma pa dha♭ pa
do mi♭ fa sol la♭ sol (*rāga* **Bhairavī**).

Pour chaque *rāga*, il existe une phrase mélodique que le musicien doit avoir présente dans l'esprit lorsqu'il improvise : c'est le *rāga rūpa*.

Le *pakad* nous permet de « saisir » un *rāga*, le *rūpa* nous en donne l'image. Les *rāga* Djanpuri Todī et Darbari Kānadā ont la même échelle, mais leurs *rūpa* sont différents.

Pour le « dastgâh »

Le *darâmad* (littéralement : ouverture), qui donne la notion de chaque *dastgâh*, est une séquence mélodique permettant à l'auditeur de reconnaître les *dastgâh*.

Il existe également un certain nombre de motifs mélodiques qui sont particuliers à chaque *dastgâh*. Les *dastgâh* Mâhur et Râstpandjgâh ont la même échelle. Mais le motif mélodique appelé *parvāni*, particulier au Râstpandjgâh, comme le *forud*, motif mélodique servant de conclusion, permettent à l'auditeur de reconnaître le Râstpandjgâh et ne pas le confondre avec le Mâhur.

Pour le « maqām »

Habib Touma ne croit pas à l'existence d'une « formule mélodique » pour le *maqām*, mais, selon Amnon Shiloah, il existe pour chaque *maqām* non seulement une formule mélodique mais encore une formule rythmique particulières. L'état actuel de la documentation ne permet pas encore de prendre parti pour l'une ou pour l'autre hypothèse.

Quatrième caractère : un sentiment modal (éthos) est lié à chaque notion de mode

Pour les « rāga »

Ce sentiment est très développé. A chaque *rāga* correspondent une heure d'exécution, une saison, un élément ou un sentiment particuliers : par exemple, les *rāga* Lalitā, Bhairavī, Todī se jouent le matin ; les *rāga* Purvi, Piloo, le soir ; les *rāga* Malkaus, Bihāga, la nuit ; le *rāga* Hindol se joue au printemps ; le *rāga* Dipak est le *rāga* du feu, le *rāga* Megha celui de la pluie ; le *rāga* Bhairavī exprime la tendresse, une certaine mélancolie, et le *rāga* Yaman Kalyan, une joie paisible.

Pour les « dastgâh »

L'heure d'exécution n'est pas importante, mais le caractère expressif est indéniable. Selon Dariouche Safvate et Nelly Caron, le Shur « est propice à l'expression de la tendresse, de l'amour, de la pitié » ; le Segâh exprime « la douleur, le chagrin, aboutissant finalement à l'espérance » ; le Tchâhargâh « dégage une impression de force » ; le Mâhur exprime « la dignité et la majesté ».

Pour les « maqāmāt »

Les artistes avaient coutume, en Andalousie, de consacrer un *maqām* bien déterminé à chacune des parties de la journée, selon Salah el-Mahdi.

Le *maqām* Ramel El Maya n'était jamais chanté que le matin et en fin d'après-midi. Les Frères sincères, cités par J. Rouanet, « ont parlé des airs de musique, surtout ceux appelés *al mohazen* : les tristes, de ces chants qui attendrissent les cœurs, font pleurer les yeux ». Selon Rouanet, le *maqām* Rāst provoque la joie, le Ochāq la peur, l'Aoudj la jubilation, etc.

• Caractères secondaires

En dehors de ces quatre caractères fondamentaux, les modes présentent d'autres caractères secondaires, qui sont accentués dans certains concepts de modes et absents dans d'autres. On citera notamment : les ornements spécifiques, la durée des notes appuyées et des silences.

Les ornements spécifiques

L'ornementation comme l'improvisation sont très élaborées dans toutes les musiques. Mais il existe des ornements facultatifs, que l'on peut ou non utiliser, et d'autres qui présentent un caractère

obligatoire. Miss Puri, dans une série d'exemples, a montré que les ornements pour les notes *dha*, *ga*, *ri*, des *rāga* Bhūpāli et Deshkar sont différents et ne peuvent être utilisés les uns pour les autres. Dans la musique vietnamienne, le degré *hò* (*do*) doit être joué sans ornement dans le mode Nam, et peut être orné comme suit :

dans le mode Xuân ou le mode Bă′c.

De même, le degré *xang* (*fa*), selon les modes, doit être orné différemment :

La durée des notes appuyées et des silences

Il n'existe pas de règles explicites. Mais les musiciens reconnaissent que certaines notes de l'échelle doivent non seulement être accentuées mais peuvent avoir une longue durée, alors que si l'on s'attarde sur les notes peu importantes, on détruit le sentiment du mode. De même, la durée des silences entre les phrases musicales d'une improvisation est déterminée par le goût, mais aussi par la tradition.

Au nombre des caractères secondaires, on peut encore citer l'importance du registre, le tempo employé couramment, etc.

• Les modes du Vietnam, de la Mauritanie

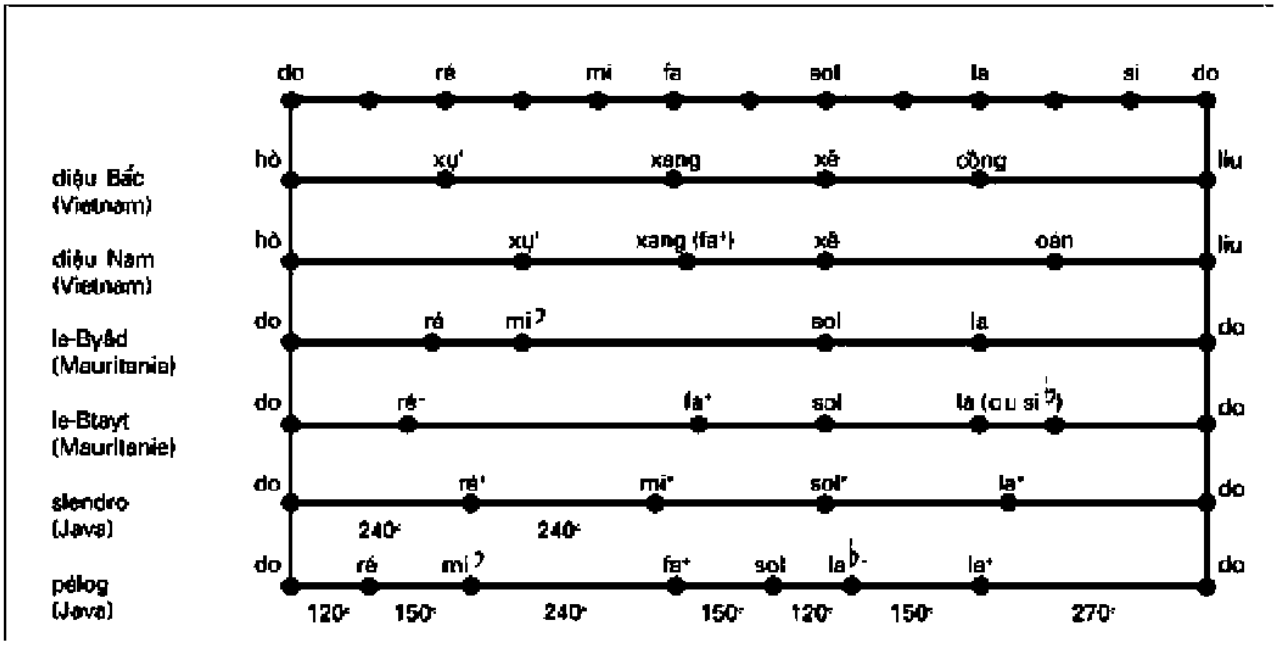
Copyrighted material

et de l’Indonésie

Si l’on examine toutes les notions de mode précitées à la lumière des critères retenus, il apparaît que les *tiao* chinois, les *chō* japonais, les *jo* coréens n’ont qu’une échelle, organisée d’une certaine façon, une hiérarchie des degrés (le degré *kong* en Chine, *kyū* au Japon, *kung* en Corée est fondamental et plus important que les autres). Mais il n’existe ni formule mélodique, ni sentiment modal caractérisé. On ne peut parler de « mode » dans le sens oriental du terme à propos de ces notions.

Mais les *đi&êdodot ;u* vietnamiens, les *bhur* (pluriel de *el-bhar*) de Mauritanie, les *patet* indonésiens présentent les caractères fondamentaux des modes.

Ils ont tous : une échelle particulière, une hiérarchie des degrés, une formule mélodique, un sentiment modal.



Diêu vietnamiens, bhur mauritaniens et patet indonésiens. *tabl. 5 – Échelles particulières des « diêu » vietnamiens, des « bhur » mauritaniens et des « patet » indonésiens*

Une échelle particulière

Dans le cadre de cet article, on ne peut mentionner toutes les échelles des différents *đi&êdodot ;u* vietnamiens, des *bhur* de Mauritanie, ni les différentes organisations des échelles *slendro* et *pélog* selon les *patet*. On ne peut non plus souligner les particularités des structures de ces échelles avec, comme dans la tradition vietnamienne, l'importance des degrés d'appui. Il s'agit seulement de montrer que les notions de « mode » peuvent être définies dans leurs grandes lignes par quatre critères principaux.

Une hiérarchie des degrés

Dans le *đi&êdodot ;u* vietnamien, le *hò* (*do*), degré fondamental, est le plus important. Viennent ensuite les degrés *xang* (*fa*) et *xê* (*sol*). Dans certains *đi&êdodot ;u*, ce sont les degrés sur lesquels se repose ou s'arrête la mélodie qui ont une importance.

Dans la musique de Mauritanie, la tonique est très importante, au point qu'un auditeur averti doit la fredonner pour marquer son approbation. Elle ne change pas au cours d'un concert, comme cela se passe dans la musique indienne. Dans la musique indonésienne, c'est le degré central, le *dasar*, qui est le plus important.

Une formule mélodique

Dans le *đi&êdodot ;u* vietnamien, certaines « tournures » ou « dessins mélodiques » sont propres à chaque *đi&êdodot ;u*. Mais ce sont surtout des ornements spécifiques qui caractérisent les *đi&êdodot ;u*. Dans la musique de Mauritanie, il existe des « motifs mélodiques » (*raddāt*) comparables au *parvāni* ou aux motifs utilisés pour certaines conclusions (*forud*) dans la musique iranienne, ainsi qu'aux *pakad* de la musique de l'Inde. La séquence mélodique (*eswar*) ressemble au *gusheh* de la musique iranienne. Il existe dans la musique indonésienne, dans celle de Java tout au

moins, une sorte de schéma mélodique appelé par Mantle Hood *nuclear theme* (noyau mélodique) ou *fixed melody* (mélodie fixe), qui caractérise chaque *patet.*

Un sentiment modal

Dans la musique vietnamienne, le *đi&êdodot ;u* Bă'c exprime la joie, le *đi&êdodot ;u* Nhac la solennité, le *đi&êdodot ;u* Xuân la sérénité, le *đi&êdodot ;u* Ai Oán la tristesse.

Dans la musique de Mauritanie, le Karr exprime le plaisir, la joie ; le Fâgu la fierté ou la colère ; le Khâl et le Byâd la tristesse et le-Btayt la nostalgie.

Les *patet* indonésiens ne sont pas liés à la notion d'éthos, mais l'heure d'exécution des *patet* est souvent prise en considération, car certains d'entre eux doivent être exécutés avant un spectacle de théâtre d'ombres, d'autres pendant et d'autres après.

En conclusion, l'échelle modale constitue un élément nécessaire mais non suffisant pour définir la notion de mode. D'autres critères, comme la hiérarchie des degrés, l'utilisation d'une formule mélodique, l'existence d'un sentiment modal plus ou moins développé, doivent être pris en considération.

Tous les concepts de « mode » comportent ces quatre critères fondamentaux, auxquels il faudrait ajouter l'utilisation des ornements spécifiques, la durée et l'accentuation de certains degrés ou des silences, l'utilisation de certains registres. Ce sont là les critères du concept de mode. Pour ce qui est de la réalisation, du développement du mode, les musiciens de diverses traditions – indienne, iranienne, turque, arabe, vietnamienne ou maure – suivent à peu près le même processus : exposition dans un rythme libre et

un tempo modéré des éléments essentiels du mode, avec utilisation des formules servant de « signature » au mode ; présentation des degrés de l'échelle dans un ordre ascendant – ou quelquefois descendant ; mise en valeur de chacun des degrés, avec accentuation sur les degrés prédominants (*vādi, shahed*, etc.) ; changement de rythme (rythme libre, rythme caractérisé, rythme cyclique, etc.) ; changement de tempo ; variation mélodique et variation rythmique. Tout le développement se fait par improvisation.

Le contenu de tous ces termes : *rāga, dastgâh, avâz, maqām, đi&êdodot ;u, el-bhar, patet*, etc., est si complexe qu'il semble préférable de garder les noms vernaculaires sans essayer de les traduire par le mot « mode », et d'éviter de les comparer aux modes ecclésiastiques, encore moins aux modes majeur et mineur de la musique occidentale.

TRAN VAN KHÊ

Bibliographie

M. Barkechli, « La Musique iranienne », in C. Roland-Manuel, *Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade*, t. I, Gallimard, Paris, 1960, rééd. 1973

N. Caron & D. Safvate, *Iran*, Buchet-Chastel, Paris, 1966

J. Chailley, *L'Imbroglio des modes*, A. Leduc, Paris, 1960

M. Courant, « Essai historique de la musique classique des Chinois », in A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, t. I, Delagrave, Paris, 1921

A. Daniélou, *La Musique de l'Inde du Nord*, Buchet-Chastel, 1966, rééd. 1985

M. Emmanuel, « Grèce », in A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, t. I, Delagrave, 1921

G. H. Farmer, « The Music of Islam », in *The New Oxford History of Music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1957

O. Gosvami, *The Story of Indian Music*, chap. Vi, Asia Publ. House, Bombay, 1957

M. Guettat, *La Musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris,

1980
M. GUIGNARD, *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Geuthner, Paris, 1975
M. HOOD, *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, J. B. Wolters, Groningen-Djakarta, 1954
K. KUMAR, *Classical Music of South India*, Pendragon, Stuyvestant, 1987
W. P. MALM, *Japanese Music and Musical Instruments*, C. Tuttle, Tōkyō, 1959
F. PICARD, *La Musique chinoise*, Minerve, Paris, 1991
H. S. POWERS dir., « Eastern and Western concepts of « mode » », in *Reports of the Twelfth Congress Berkeley*, pp. 501-549, Kassel-Bâle-Londres, 1977
J. ROUANET, « La Musique arabe », in A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, t. V, Delagrave, 1922
L. ROWELL, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago Univ. Press, 1992
C. SACHS, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, W. W. Norton, New York, 1943
P. SAMBAMOORTHY, *South Indian Music*, t. II-III, Indian Music, Madras, 1968
A. A. SAYGUN, « La Musique turque », in C. Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, t. I, Gallimard, 1960, rééd. 1973
A. SHILOAH, « Le Monde arabe et juif », in N. Dufourq, *La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres*, 2 vol., Larousse, Paris, 1965
TANBA A., *La Théorie et l'esthétique musicales japonaises*, Publ. orientalistes de France, Paris, 1988
H. TOUMA, *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*, Philosophischen Fakultät der freien Universität, Berlin, 1968 ; *La Musique arabe*, Buchet-Chastel, 1977
TRAN VAN KHÊ, « La Musique vietnamienne traditionnelle », in *Annales du musée Guimet*, t. LXVI, P.U.F., Paris, 1962 ; « Asia », in *La Musica*, Turin, 1966
S. P. WALTON, *Mode in Javanese Music*, Ohio Univ. Center, Athens, 1987
H. Y. YANG, *La Musique bouddhique en Corée*, Presses univ. de Séoul, 1982
R. YEKTA BEY, « La Musique turque », in A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, t. V, Delagrave, 1922
E. ZONIS, *Classical Persian Music*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.), 1973.

MODULATION

On appelle modulation le passage durable d'une tonalité à une autre, et non pas forcément d'un mode à un autre, contrairement à ce que pourrait laisser croire la terminologie. Si ce passage se limite à très peu d'accords pour revenir à la tonalité initiale, on parle alors d'*emprunt*. S'il est plus court encore, on opte pour le terme de *dominante secondaire*, qui introduit plutôt une variation de couleur qu'un changement tonal à proprement parler.

Les modulations peuvent s'effectuer aux *tons voisins*, n'entraînant pas plus d'une altération de différence à la clé avec la tonalité d'origine : il s'agit du ton relatif, du ton de la dominante et de son relatif, du ton de la sous-dominante et de son relatif. En partant du *do* majeur, on obtient *la* mineur, *sol* majeur et *mi* mineur, *fa* majeur et *ré* mineur. En partant du *sol* mineur, on obtient *si* bémol majeur, *do* mineur et *mi* bémol majeur, *ré* mineur et *fa* majeur. Chez Jean-Sébastien Bach et Wolfgang Amadeus Mozart, les pédales ne quittent pas le ton principal ou touchent au maximum aux tons voisins ; chez Robert Schumann, elles en sortent. Gabriel Fauré aime partir des tons voisins pour les transformer en sensibles ; par exemple, à partir des tonalités de *do* majeur, *fa* majeur et *sol* majeur, *do* devient sensible de *ré* bémol majeur, *fa* de *sol* bémol majeur, *sol* de *la* bémol majeur : *ré* bémol, *sol* bémol et *la* bémol sont ainsi les nouveaux tons voisins.

En dehors de ces cas particuliers, on parle de modulations aux *tons éloignés*. L'éloignement est bien sûr variable, mais il peut être très important et propulser le compositeur dans des régions tonales

audacieuses par le biais du chromatisme. Si les musiciens baroques et classiques se contentent de modulations aux tons voisins ou proches, les romantiques poussent de plus en plus loin l'exploration tonale. Quand les modulations sont à ce point rapprochées qu'il est difficile de garder le repère d'une seule tonique stable, et que la mouvance tonale semble perpétuelle au point de n'offrir que des modulations de transition, les bases de la tonalité vacillent pour s'orienter vers l'atonalité, comme cela est parfois le cas dès la fin du XIX^e^ siècle, chez Franz Liszt par exemple.

La modulation par *chromatisme* oblige au mouvement chromatique à une voix au moins. Par exemple, *si* bémol, *ré*, *fa*, accord de tonique en *si* bémol majeur, devient *sol*, *si* bécarre, *ré*, *fa*, accord de dominante en *do*.

On appelle *accord pivot* ou *accord mixte* un accord appartenant à la fois à la tonalité que l'on quitte et à celle où l'on va. Cet accord d'entrée et de sortie possède donc deux degrés différents, un pour chaque tonalité. Il est particulièrement courant, et permet une excellente transition entre les tonalités.

On appelle *modulation au ton homonyme* un changement de mode conservant la tonique (*sol* majeur à *sol* mineur par exemple).

La *modulation par juxtaposition* plaque directement, et sans la transition de la dominante, la tonique de la nouvelle tonalité. Elle se trouve après une fin de phrase. Fauré entre souvent dans une nouvelle tonalité par son premier degré sur l'accord de sixte (il passe par exemple de *do-mi-sol* en *do* majeur à *do-mi* bémol-*la* bémol en *la* bémol majeur).

La *modulation à la tierce* (majeure ou mineure) a lieu quand les fondamentales de départ et d'arrivée des tonalités sont distantes

d'une tierce. Par exemple, *la-do-fa-la* (en *fa* majeur) devient *la-do* dièse-*sol-la* qui se résout sur *ré-fa* dièse-*la* (en *ré* majeur).

L'accord de *sixte napolitaine* (le deuxième degré abaissé d'une gamme) peut être modulant ou non. La *Ballade opus 23 n° 1* de Frédéric Chopin, que l'on pourrait croire commencer en *la* bémol majeur, débute en fait par la sixte napolitaine avant de rejoindre le ton de *sol* mineur.

Dans le cas du tempérament égal, l'*enharmonie* permet des modulations très éloignées, particulièrement prisées à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Les cas sont très nombreux et d'une richesse sans cesse renouvelée. Le plus spectaculaire est celui de la septième diminuée, où un même accord peut avoir quatre orthographes et quatre régions tonales différentes : *mi-sol-si* bémol-*ré* bémol, *mi-sol-si* bémol-*do* dièse, *mi-sol-la* dièse-*do* dièse et *mi-fa* double dièse-*la* dièse-*do* dièse sonnent de la même façon, mais appartiennent successivement à *fa* mineur, *ré* mineur, *si* mineur et *sol* dièse mineur, tonalités de plus en plus éloignées (successivement quatre bémols, un bémol, deux dièses et cinq dièses à la clé). Remarquons que les toniques de ces tonalités forment elles-mêmes une septième diminuée (*sol* dièse-*si-ré-fa*). On trouve aussi les cas enharmoniques de l'accord de quinte augmentée (*do-mi-la* bémol, *do-mi-sol* dièse, *si* dièse-*mi-sol* dièse), de l'accord de septième de dominante (*do-mi-sol-si* bémol, *do-mi-sol-la* dièse), ou de l'accord de septième (ou de neuvième) de dominante avec quinte augmentée (*sol-fa-si-ré* dièse, *sol-fa-si-mi* bémol, *sol-mi* dièse-*si-ré* dièse).

Les *marches harmoniques* peuvent être ou non modulantes, de même que les *appoggiatures* (mais l'appoggiature inférieure au demi-ton et accidentée ne l'est pas). Les notes de passage

chromatiques ne sont pas modulantes. La *cadence évitée* entraîne une modulation.

Mozart module souvent au ton de la sous-dominante pour annoncer le retour d'un thème, ou avant une cadence. Bach préfère moduler à la sous-dominante après la cadence, à la coda par exemple. L'époque classique apprécie la modulation au deuxième degré mineur (*ré* mineur en partant de *do* majeur). La fréquence des modulations est élevée chez les romantiques (Schumann en particulier) ; ils apprécient aussi l'emprunt au deuxième degré mineur et l'emprunt au sixième degré abaissé.

La musique modale a également l'occasion de moduler et ce terme paraît mieux approprié à la modalité qu'à la tonalité. Elle peut changer de finale (en gardant le mode), de mode (en conservant la finale), ou modifier finale et mode à la fois.

Sophie COMET

MOMENTFORM

Le concept musical de *Momentform* (ou Moment-Form que l'on peut approximativement traduire par « forme momentanée ») est dû à Karlheinz Stockhausen : il oppose à la forme traditionnelle – fondée sur le développement linéaire et dynamique d'éléments thématiques – une préoccupation structurelle postulant l'autonomie, au sein d'une composition, de courts segments temporels – les « moments » – dotés de caractéristiques musicales propres, gouvernés par certains processus (par exemple, la soustraction d'éléments), et qui, tout en se juxtaposant, sont concentrés sur le présent et non plus vers le futur.

La nécessité d'un parcours logique dans lequel on partirait d'un point A pour aboutir à un point C en passant par un point B ne se justifie plus dans cette conception du momentané envisagé comme un état structurel autosuffisant, où le matériau s'identifie à la forme. En d'autres termes, envisager le discours musical comme une suite de segments temporels autonomes revient, dans l'esprit de Stockhausen, à accorder plus d'importance à ce qui se passe durant un de ces moments qu'à leur succession, qui peut d'ailleurs être indéterminée, comme dans *Momente*. Le compositeur précise que cette Momentform permet d'atteindre l'intemporalité, qu'il appelle éternité, et qui « ne commence pas à la fin du temps mais est à rejoindre à chaque moment » (Stockhausen). Les notions de début, de développement et de fin sont abolies, aucun moment ne se voit accorder la prééminence sur un autre, un moment ne résulte jamais de celui qui le précède ni n'annonce celui qui le suit.

Kontakte (1960 et 1961) annonce cette nouvelle conception du temps. Mais c'est dans *Momente* (« Moments », 1962) que Stockhausen a pour la première fois appliqué celle-ci avec rigueur ; il n'est pas nécessaire d'exécuter l'intégralité des « moments » de cette pièce de forme ouverte.

Alain FÉRON

MONOCORDE

Le monocorde (ou monacorde, ou manicorde) est un instrument de musique composé d'une seule corde tendue sur une table de résonance graduée et munie d'un chevalet mobile. La corde était pressée sur ce chevalet placé à un endroit approprié à l'aide d'une main ; l'autre main la pinçait avec un plectre.

Le monocorde a été utilisé en Grèce dès le vie siècle avant Jésus-Christ – il aurait été inventé par Pythagore – comme instrument scientifique servant à mesurer les intervalles musicaux. Cet instrument a été transmis aux théoriciens du Moyen Âge par le philosophe Boèce (480-524) ; les premiers traités le concernant datent du x^e^ siècle.

Dès le xi^e^ siècle, le monocorde a été utilisé comme un instrument purement musical. Il a finalement été modifié par l'ajout de touches qui délimitaient tout d'abord les longueurs résonantes sur l'unique corde. Plusieurs cordes ont ensuite été utilisées et l'instrument a donné naissance au clavicorde à la fin du xiv^e^ siècle. Le nom de monocorde a souvent été appliqué au clavicorde puis à la trompette marine (instrument à corde unique et à archet) et aux cithares à une corde d'Asie du Sud-Est. Les monocordes ont cependant continué à être utilisés comme outils scientifiques et pédagogiques ; jusqu'au xviii^e^ siècle, ils ont servi à accorder les orgues.

E.U.

MONTEREY FESTIVAL DE

Organisé du 16 au 18 juin 1967, le festival pop de Monterey (Monterey Pop Festival) fut le premier festival « commercial » de rock à se tenir aux États-Unis.

Reprenant le concept du festival de jazz créé en 1958 à Monterey, Lou Adler, patron du label discographique Dunhill Records, et John Phillips, guitariste du groupe vocal de folk-pop The Mamas and the Papas, décidèrent d'organiser un festival pop dans cette petite ville située à 130 kilomètres au sud de San Francisco, sur le même site. Ce festival pop, qui révèle véritablement au public américain Jimi Hendrix, le groupe britannique The Who, et Janis Joplin – qui donne une interprétation légendaire de *Ball and Chain*, un classique de rhythm and blues composé par Big Mama Thornton, voit aussi les prestations de nombreux groupes – The Jefferson Airplane, The Grateful Dead, The Byrds, Canned Heat, Buffalo Springfield – et d'artistes de la stature d'Otis Redding ou de Ravi Shankar.

Le festival arrive à point nommé : les majors de l'industrie du disque prennent tout juste conscience du potentiel commercial que présente le nouveau genre musical qu'est alors le rock, et, comme le dira un des témoins, « l'action ne se déroulait pas sur la scène, mais au bar, où les maisons de disques et les managers se livraient une véritable guerre pour attirer les artistes par des contrats plus alléchants les uns que les autres ». Grâce à ce festival, The Who, Janis Joplin, Jimi Hendrix et l'éphémère Electric Flag signent des contrats mirifiques tandis qu'Otis Redding va à la rencontre d'un

public blanc. La musique de la contre-culture acquiert aussi une nouvelle légitimité. Le festival, filmé par Don Alan Pennebaker (*Monterey Pop*, 1968) et enregistré (des problèmes juridiques retarderont toutefois de deux décennies la sortie de l'album), semble être un véritable succès. Mais sa seconde édition, prévue en 1968, sera annulée lorsque l'on découvrira que les recettes de l'année précédente s'étaient envolées avec le comptable de la société organisatrice.

Ed WARD

E.U.

MONUMENT RECORDS

Les neuf titres de Roy Orbison enregistrés chez Monument Records et qui ont caracolé dans les dix premières places des ventes aux États-Unis – de *Only the Lonely*, en 1960, à *Oh, Pretty Woman*, en 1964 – ont fait de lui l'un des plus grands artistes à succès de son époque. Pourtant, ses qualités avaient complètement échappé à trois des producteurs les plus accomplis du moment : Norman Petty, propriétaire d'un célèbre studio d'enregistrement à Clovis, au Nouveau-Mexique, Sam Phillips, fondateur de Sun Records, à Memphis (Tennessee), et Chet Atkins, figure emblématique du Nashville sound. La rencontre entre le chanteur et Fred Foster sera décisive : Roy Orbison trouve en lui un complice qui saura mettre en valeur son extraordinaire talent.

Fred Foster a fondé Monument Records en 1958 à Washington (D.C.), avant de s'installer en 1960 à Nashville (Tennessee). Il recrute ses premiers artistes parmi les jeunes espoirs qui apparaissent sur des chaînes de télévision locales et qui n'ont pas encore signé de contrat avec un label. L'un d'entre eux, Billy Grammer, propulsera Monument Records parmi les cinq meilleures ventes des États-Unis dès son premier titre, *Gotta Travel On* (1958), métissage de folk et de pop. Avec d'autres auteurs comme Bill Dees ou Joe Melson, Roy Orbison écrit une série de ballades particulièrement sombres qui sondent les profondeurs de la détresse de l'adolescence. Faisant fi des habitudes locales, Fred Foster accompagne le chant plaintif de Roy Orbison de chœurs aux accents doo-wop et de cordes aux mélodies enlevées. Si les chaînes de radio de country ne prêtent pas la moindre attention à ces albums

somptueux, le monde de la pop, en particulier britannique, perçoit tout de suite leur originalité. Le chanteur signera un contrat chez Acuff-Rose Publishing, alors que Fred Foster gère aussi une solide maison d'édition – Combine Music Group – dont les protégés comprennent des barytons à la voix rocailleuse tels que Tony Joe White ou Kris Kristofferson. En 1987, Monument Records est acquis par Sony Music.

Charlie GILLETT

E.U.

MORESCA ou MORESQUE

Danse populaire espagnole, d'origine arabe (maure), la moresca (ou moresque) fut en vogue du XV^e^ au XVII^e^ siècle dans le sud de l'Europe (Portugal, Espagne, Italie), puis en France et dans les Flandres. Lope de Vega, dans *Maestro de danzar*, la nomme *morisca*. Elle est de rythme tantôt binaire, tantôt ternaire. Elle s'exécutait en armes et les danseurs s'attachaient des grelots aux poignets et aux chevilles, détail qui la fit rapprocher de la *morris dance* anglaise, elle aussi connue dès le XV^e^ siècle. Les danseurs, se faisant face, évoluent simplement en va-et-vient rapides. La moresca était dansée lors de solennités (processions de la Fête-Dieu en 1664 à Lyon, en 1665 à Milan). Une moresca termine l'*Orfeo* de Monteverdi.

La mauresque, en revanche, est une danse provençale, de rythme ternaire, exécutée à l'époque du carnaval, et dont le nom laisse penser qu'elle aurait une origine maure. La deuxième des trois pièces des *Ombres* de Florent Schmitt est intitulée « Mauresque » (pour piano, puis pour orchestre).

Pierre-Paul LACAS

MOTET

Introduction

Le motet est une forme musicale dont les origines remontent aux XII^e^ et XIII^e^ siècles. Généralement appliqué à la musique sacrée, bien que s'inspirant aussi de chants profanes, ce terme a recouvert, au cours des siècles, des réalités différentes. Forme polyphonique écrite en contrepoint sur une « teneur », le motet médiéval devient isorythmique dans l'emploi qu'en font les tenants de l'Ars nova. La Renaissance voit se développer la technique de l'imitation continue. La mutation de la musique religieuse à la fin du XVI^e^ siècle (naissance du baroque) suscita le motet classique d'origine italienne qui s'épanouit notamment dans le style versaillais au long des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Dans la suite, le terme « motet » servit à désigner tout genre de composition religieuse distincte de la messe ou de l'oratorio.

• Les origines

Le passage de la monophonie à la diaphonie, ou chant à deux voix, s'effectua à la fin du IX^e^ siècle. Les principes de cette diaphonie se trouvent consignés dans le traité *Musica enchiriadis* du Pseudo-Hucbald. Ainsi est décrit sous sa forme la plus primitive le genre connu sous le nom d'*organum* : une *vox principalis* exécutait le thème liturgique, tandis qu'une *vox organalis* se développait parallèlement à la voix principale pour s'unir à elle à la conclusion. À la diaphonie succéda le déchant : la partie de *discantus* évoluait non plus parallèlement à la voix principale mais par mouvement

contraire, formant avec elle des intervalles de quinte ou de quarte, d'octave ou d'unisson ; la tierce, considérée comme dissonance, n'apparaît que plus tard. Le premier déchant était assez rude, mais au début du XII^e^ siècle, à l'abbaye Saint-Martial de Limoges, il s'assouplit et s'orne de vocalises ou « mélismes ». Ce principe de l'ornementation du déchant aboutit à une différenciation très nette des voix : la *vox principalis* prend le nom de teneur et évolue en valeurs longues, tandis que la *vox organalis* se rythme et affirme son indépendance mélodique. Qui plus est, ce nouvel *organum* s'enrichit de voix supplémentaires (*organum triplum* et *organum quadruplum*). Il connaît son apogée à la fin du XII^e^ siècle et au début du XIII^e^ avec l'école de Notre-Dame et Pérotin le Grand.

Or il se produisit pour les passages mélismatiques des *organa* le même phénomène qui s'était produit quelques siècles plus tôt pour les « jubilations » de l'Alléluia grégorien.

Les moines de Saint-Gall et de Jumièges avaient eu l'idée de pourvoir les mélismes de textes pour en faciliter la mémorisation : ainsi naquirent les « tropes » et les « séquences ». De même, on adapta aux vocalises des « clausules » de l'*organum* des paroles différentes du texte liturgique principal, et la partie ainsi pourvue d'un texte nouveau s'appela *motetus* (petit mot). Isolé de l'*organum*, le procédé devait donner naissance à une forme nouvelle : le motet, qui connut son épanouissement au XIII^e^ siècle.

• Le motet médiéval

Le premier motet est donc une forme polyphonique fondée sur une « teneur » généralement instrumentale, empruntée soit à la liturgie, soit au répertoire profane (chansons populaires) ; au-dessus de cette teneur évoluaient une ou deux voix contrepointées, supportant des

paroles latines ou en langue vulgaire, sacrées ou profanes. Souvent, dans les motets à trois voix, les deux voix supérieures supportaient des textes différents, avec ou sans parenté sémantique, en vertu d'un symbolisme cher aux esprits médiévaux (un texte d'amour profane pouvait se superposer à une antienne à la Vierge, par exemple). Techniquement, c'est le triomphe de l'horizontalisme, du contrepoint pur, la pluralité des textes accusant l'indépendance des parties.

Ainsi le motet n'était-il pas une forme spécifiquement religieuse ; le profane s'y mêlait au sacré, et il existait des motets purement profanes, par exemple, le motet 311 du manuscrit de Montpellier : sur une teneur liturgique la voix supérieure chante : « Se je chante ce fait amour / Qui mon cuer esclaire nuit et jour », tandis que la deuxième voix fait entendre les paroles suivantes : « Bien doi amer mon ami / Autant que moi... » Au reste, le motet n'était point destiné à être chanté à l'église, mais devant une assemblée de connaisseurs, d'esprits raffinés. Ce fut la forme la plus en faveur dans la seconde partie du XIII^{e} siècle : on dispose de plusieurs centaines de textes provenant principalement des manuscrits de Montpellier, de Bamberg, de Wolfenbüttel et de Florence.

• Le motet isorythmique (XIV^{e} s.)

Le principe de l'isorythmie apparut dans la dernière partie du XIII^{e} siècle. Il consistait à découper dans la teneur des fragments rythmiquement semblables. À cette teneur (ou « ténor ») au rythme normalisé s'ajoutait souvent un « contraténor » de structure analogue. Au-dessus de cette armature rigide en valeurs longues entrecoupées de silences évoluaient deux parties plus libres, notées en valeurs brèves, auxquelles on attribuait encore les dénominations

traditionnelles de *motetus* et de *triplum*. Le *triplum* était la partie supérieure (plus tard, on l'appellera *superius*), plus brève et plus ornée encore que le *motetus*. Ces deux parties libres, agrémentées de « hoquets », pouvaient être aussi passagèrement affectées par l'isorythmie. Cette forme de composition rigoureuse, véritable monument d'architecture sonore, devint la forme favorite des musiciens de l'Ars nova (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut...). Elle devait survivre jusqu'au xv^{e} siècle sous la plume de Guillaume Dufay.

• Le motet polyphonique de la Renaissance

Tandis que les derniers compositeurs de l'Ars nova versaient dans l'intellectualisme, se complaisant dans les artifices graphiques et les jeux mathématiques, l'école franco-flamande prenait son essor avec Dufay. Le motet et, d'une façon générale, l'écriture polyphonique devaient au cours du xv^{e} siècle se libérer des vieilles contraintes, s'aérer, tendre vers un plus grand équilibre entre les diverses voix de la composition. Le *cantus firmus*, héritier de l'ancienne teneur, perd de sa rigidité ; il ne sera plus cantonné dans une seule voix (généralement le ténor). Déjà, au seuil du xv^{e} siècle, l'Anglais John Dunstable avait, à l'occasion, placé son *cantus* dans la partie supérieure, en l'ornant au point de rendre le thème méconnaissable. Le *cantus firmus* se morcela, passa d'une voix à l'autre ; l'intérêt ainsi rebondit et se répartit entre les diverses voix. À la fin du xv^{e} et au début du xvi^{e} siècle, la technique dite de l'imitation continue prévalut avec le style *a cappella*. Une longue chaîne de compositeurs illustra cette évolution depuis Dufay jusqu'à Roland de Lassus, en passant par Ockeghem, Obrecht, Compère, Josquin Des Prés, Gombert, Crecquillon dans les pays franco-flamands, Tallis, Morley, Gibbons en Angleterre, Morales et Victoria en

Espagne, Ludwig Senfl en Allemagne... Cette période est dominée par Josquin Des Prés dont les motets et les messes apparaissent comme des modèles du genre. Si la plupart des musiciens de la première partie du XVIe siècle ne font qu'imiter Josquin, un esprit nouveau apparaît, qui porte ses fruits dans la seconde moitié du siècle. N'oublions pas que deux événements étaient venus bouleverser la vie religieuse : la Réforme et le concile de Trente qui enjoignit aux musiciens de renoncer aux thèmes d'inspiration profane et insista sur la nécessité d'un plus grand respect des textes et d'une meilleure compréhension des paroles. Cela rejoignait les préoccupations des humanistes. D'autre part, le développement du madrigal en Italie et les transformations de style qu'il entraînait influencèrent le motet. Les musiciens, en se souciant davantage des textes qu'ils avaient à illustrer, recherchèrent des équivalences sonores, un prolongement dans la musique du symbolisme poétique. Le motet se chargea d'éléments dramatiques au point de devenir une sorte de « madrigal sacré ». Il gagne en ampleur et en intensité en même temps que s'augmente le nombre des voix, l'écriture à cinq voix et plus se substituant à l'écriture traditionnelle à quatre parties. Le plus illustre représentant de cette tendance est Roland de Lassus.

Cependant, à Venise, avec Andrea et Giovanni Gabrieli, maîtres de chapelle à la basilique Saint-Marc, se développe l'écriture à deux chœurs qui s'opposent ou s'unissent en des effets de masses. Le verticalisme harmonique remplace progressivement l'horizontalisme du contrepoint. Les *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli sont encore des motets, mais d'une richesse sonore et d'une ampleur déjà théâtrales.

Le motet polyphonique survécut encore en France, en Italie, voire en Allemagne, ne serait-ce qu'à titre d'exercice d'école, jusqu'au XIXe siècle.

En France, à l'époque de Henri IV et de Louis XIII, les motets d'Eustache Du Caurroy, de Guillaume Bouzignac, d'Étienne Moulinié se rattachent à la tradition polyphonique plus ou moins altérée, mais dès la fin du règne de Louis XIII se précise l'esthétique du « motet versaillais ».

En Italie, Antonio Lotti, Giovanni Legrenzi, Alessandro Scarlatti écrivent de nombreux motets, mais les éléments stylistiques nouveaux (basse continue, importance de l'accompagnement instrumental) se mêlent aux éléments traditionnels.

En Angleterre, les *anthems* (compositions religieuses sur des paraphrases anglaises des textes bibliques) se divisent en deux groupes : les *full anthems* pour chœurs, avec ou sans accompagnement instrumental, qu'on peut assimiler à des motets, et les *verse anthems* de style monodique, qui s'apparentent à la cantate.

En Allemagne, le style de la cantate d'église prévaut ; mais Jean-Sébastien Bach écrit encore six motets dans l'ancien style et, au XIX^e^ siècle, Johannes Brahms compose des motets pour chœurs (opus 29, 74 et 110) dans l'esprit de l'ancienne polyphonie.

• Le motet classique

Sous l'influence du *stile rappresentativo*, né à Florence à la fin du XVI^e^ siècle, la musique religieuse change totalement de caractère. C'est le début de l'époque baroque. Claudio Monteverdi est l'un des premiers à appliquer à la musique d'église les principes de la monodie accompagnée et de la basse continue. Les motets de Monteverdi sont à une ou à deux voix avec accompagnement instrumental plus ou moins concertant. Carissimi, puis Legrenzi

développent le procédé au point d'organiser le motet en une suite de récits, d'airs, de duos, de trios et de chœurs avec basse continue ou symphonie.

C'est aussi en Italie que naquit l'oratorio, ou drame sacré, dont le premier exemple est la *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Emilio de' Cavalieri, datant de 1600. Ces vastes fresques ne manquèrent point d'avoir une influence sur l'évolution du motet, si bien qu'il est difficile de distinguer du point de vue du style, sinon du point de vue des dimensions, les grands motets de l'époque baroque des cantates et des oratorios. Les mêmes principes y sont appliqués.

En France, la Chapelle royale devient le creuset d'où sortira le grand motet de style versaillais, qui reste au XVIII^{e} siècle la forme presque unique de la musique religieuse.

Les précurseurs sont Nicolas Formé, Jean Veillot et Thomas Gobert. L'écriture harmonique remplace progressivement l'écriture contrapuntique ; les modes majeur et mineur modernes prennent le pas sur les vieux modes ecclésiastiques ; l'accompagnement instrumental se développe ; l'orchestre pénètre au sanctuaire. Lorsque Henry Du Mont et Pierre Robert accèdent ensemble à la direction de la Chapelle du roi, en 1663, la voie est ouverte pour l'éclosion des chefs-d'œuvre de l'école française. Pendant le règne de Louis XIV, on chante pour le roi trois motets aux offices quotidiens, et pour les offices solennels ces motets se doivent d'avoir plus d'éclat et d'ampleur. Il s'agit pour les musiciens de satisfaire leur souverain. Ils s'y emploient tant et si bien que les offices de la Chapelle royale deviennent une des manifestations les plus prestigieuses de la cour de Versailles.

De 1670 à 1683, Du Mont et Robert fournissent la majeure partie des motets chantés à la chapelle de Versailles : ce sont, pour la plupart, des motets à double chœur (petit chœur de solistes alternant avec le grand chœur) avec orchestre à cordes et basse continue (orgue).

Si Lully donne au théâtre le meilleur de lui-même, il écrit aussi des motets pour la Chapelle de Sa Majesté, dont certains tels le *Miserere*, le *Quare fremuerunt gentes* ou le *Te Deum*, sont des chefs-d'œuvre. Outre les cordes, les instruments à vent, et notamment les trompettes, renforcent l'éclat de ces grands motets de circonstance.

Parallèlement à la Chapelle royale, des églises, des cathédrales ou des couvents donnent à d'autres musiciens l'occasion d'enrichir le répertoire. Au couvent des Théatins, à Paris, l'Italien Paolo Lorenzani, protégé de M^{me} de Montespan, avant de devenir maître de chapelle au Vatican, fait connaître ses motets à une, deux, trois, quatre ou cinq parties avec symphonie et basse continue, qui, imprimés en 1693 et dédiés au roi, contribuent à accentuer l'influence italienne sur la musique française. Marc Antoine Charpentier, maître de musique des Jésuites, qui avait été l'élève à Rome de Carissimi, compose plus de cent motets, dont l'écriture dense, rehaussée des combinaisons instrumentales les plus variées, ne laisse pas de séduire un auditoire avide de retrouver à l'église tout le faste du théâtre lyrique. « Ainsi, remarque Claude Crussard, l'opéra, avec son style, sa pompe, ses interprètes, pénètre la musique religieuse et confère aux grandes fresques sonores d'un Lully, d'un Bernier, d'un Charpentier, d'un Delalande ou d'un Campra un caractère qui nous semble profane à côté des effusions mystiques d'un Schütz et de la méditation d'un Frescobaldi. »

Successeur de Lully dans la faveur de Louis XIV, nommé maître de la Chapelle en 1683, surintendant de la musique en 1689, Michel Richard Delalande (1657-1726) apparaît comme le chef d'école du motet classique français. S'il ne modifie pas la forme qui allait être celle de la cantate d'église chez Bach et Haendel, il en vivifie le contenu par la richesse de son imagination mélodique, la plénitude de son harmonie et la variété de l'instrumentation. Ses chefs-d'œuvre (*De profundis*, *Beati omnes*, *Quare fremuerunt*) marquent l'apogée du motet français.

Dans le même temps, André Campra (1660-1744), natif d'Aix-en-Provence, est successivement maître de chapelle à Aix, à Arles, à Saint-Étienne de Toulouse et à Notre-Dame de Paris ; puis, après une longue activité à l'Opéra, il est nommé à la tête de la Chapelle royale aux côtés de Delalande, de Bernier et de Gervais. Il produit plusieurs livres de motets à grand chœur et symphonie, où se mêlent les styles français et italien.

D'un caractère plus intime apparaissent les motets de François Couperin (1668-1733), mais tout aussi imprégnés d'italianisme.

Sous le règne de Louis XV, le Concert spirituel, fondé en 1725 par Philidor l'Aîné, allait devenir le haut lieu de la musique sacrée. On y entendit tout au long du règne les grands motets de Delalande, base du répertoire, mais aussi ceux de Bernier, d'Esprit Blanchard, de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, de Giroust et de Rameau qui perpétuent la tradition versaillaise.

En Italie, au XVIII^{e} siècle, les musiciens continuent dans la ligne tracée par leurs devanciers en donnant plus d'accent encore au caractère mondain, voire théâtral, de leurs œuvres : le motet semble plus destiné au concert qu'au sanctuaire. Citons, entre autres,

Francesco Durante, Leonardo Leo, Niccolò Jommelli, tous napolitains.

Même évolution chez les Viennois depuis Johann Joseph Fux (1660-1741), maître de chapelle de la cour impériale, dont les motets et psaumes s'appuient encore sur l'écriture contrapuntique et les modes ecclésiastiques, jusqu'à Haydn et Mozart dont les œuvres religieuses sont italianisantes (par exemple, le célèbre *Exsultate, jubilate*).

Chez les Allemands, l'influence protestante donne plus d'austérité à la musique d'église, et le mysticisme l'emporte sur la mondanité. De Schütz à Bach en passant par Buxtehude et Pachelbel, la cantate et l'oratorio priment sur tout autre genre de musique sacrée.

Au XIX^e^ siècle, on trouve encore des motets sous la plume de Cherubini, de Schubert, de Mendelssohn, de Liszt, de Brahms, de Gounod, de Saint-Saëns... Il s'agit tantôt de morceaux pour chœurs et orchestre, tantôt de mélodies pour voix seule et orgue, ou encore de chœurs polyphoniques (Brahms). Le mot « motet » s'applique finalement à tout genre de composition religieuse autre que la messe ou l'oratorio. Il faut attendre la fin du siècle avec la fondation de la Schola cantorum (1896) pour que l'action de Charles Bordes et de Vincent d'Indy provoque un regain d'intérêt pour la musique ancienne et la tradition polyphonique. Le développement international de la musicologie agira dans le même sens.

Roger BLANCHARD

Bibliographie

J. R. ANTHONY, *La Musique en France à l'époque baroque,*

Flammarion, Paris, 1982
P. AUBRY, *Cent Motets du XIII^e siècle*, Paris, 1908, rééd. Broude Brothers, New York, 1964
H. BESSELER, « Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry », in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. IX, 1927
W. BOETTICHER, *Geschichte der Motette*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989
M. BRENET, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris, 1921
M. BUKOFZER, « The First Motet with English Words », in *Music and Letters*, New York, 1936
Catalogue thématique des sources du grand motet français, K. G. Saur, Munich, 1984
A. CELLIER, « Les Motets de La Lande », in *Rev. music.*, n° 5, Paris, 1946
J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge*, P.U.F., Paris, 3e éd. 1984
N. DUFOURCQ, « La Musique religieuse française de 1660 à 1789 », in *Rev. music.*, n° 226, 1956 ; *Notes et références pour servir à une histoire de M. R. de La Lande*, Paris, 1957
A. DUNNING, *Die Staatsmotette, 1480-1555*, Oosthoeck, Utrecht, 1970
U. GUNTHER, « The 14th Century Motet and Its Development », in *Musica Disciplina*, vol. XII, 1958
R. H. HOPPIN, *La Musique au Moyen Âge*, Mardaga, Liège, 1991
D. LAUNAY dir., *Anthologie du motet latin polyphonique en France (1609 à 1661)*, Société franç. de musicologie, Paris, 1963
D. LEECH-WILKINSON, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, Garland, New York, 1989
P. M. LEFFERTS, *The Motet in England in Fourteenth Century*, U.M.I., Ann Arbor 1986
H. LEICHTENTRITT, *Geschichte der Motette*, Leipzig, 1908
E. LOWINSKY, *Secret Chromatic Art in the Netherland Motet*, New York, 1946
F. LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Leipzig, 1910
A. MACHABEY, *Histoire et évolution des formes musicales du I^er au XV^e siècle*, Paris, 1928
J. MONGRÉDIEN dir., J. MONGRÉDIEN & Y. FERRATON dir., *Le Grand Motet français : 1663-1792*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 1986
G. REESE, *Music in the Middle Ages*, Dent, Londres, 1941, rééd.

Waweland Press, Prospect Heights (Ill.), 1991 ; *Music in the Renaissance*, Dent, 1954
J. L. RICHARDS, *The Grand Motet of the Late Baroque in France*, thèse, Rochester (N.Y.), 1913
Y. ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e siècle*, Paris, 1939
E. H. SANDER, « The Medieval Motet », in *Gedenkschrift L. Schrade*, Francke, Berne-Munich, 1973
W. STEPHAN, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Cassel, 1937
H. TISCHLER, *Style and Evolution of the Earliest Motets*, 4 vol., Inst. of Mediaeval Music, Henryville (Pa.), 1985.

MOTOWN

Fondée en 1959 à Detroit par Berry Gordy, Jr., la firme discographique Motown deviendra l'une des plus fructueuses entreprises afro-américaines et l'une des plus influentes maisons de disque indépendantes de l'histoire des États-Unis.

Comme nombre de familles noires du Sud attirées par les emplois que promettent les usines du Nord, les parents de Berry Gordy quittent la Georgie pour Detroit après la Première Guerre mondiale. C'est dans cette ville qu'il naît, le 28 novembre 1929. Ses parents le soutiendront financièrement lors de ses premiers pas dans l'industrie du disque. Incapable de lire une partition, Gordy sait néanmoins prédire à coup sûr si un morceau plaira ou non au public. Il ouvre pour une courte période un magasin de disques de jazz mais désire avant tout s'adonner à l'écriture et à la composition. Il coécrit entre 1957 et 1959 plusieurs titres avec Jackie Wilson (*Reete Petite*, *To be Loved*, *I'll be satisfied*...), puis repère le jeune Smokey Robinson, futur leader du groupe The Miracles.

En janvier 1959, Gordy fonde la maison de disque Tamla Records, rebaptisée en 1960 Motown, d'après le surnom de Detroit (« Motor Town »). Le succès de la Motown s'inscrit dans une période marquée par l'essor du rhythm and blues. Délaissé par les majors – à l'exception de Decca –, ce nouveau style musical, popularisé par des artistes comme Louis Jordan et Lionel Hampton, va faire de la fin des années 1950 à la fin des années 1960 la fortune de deux autres labels noirs : Peacock Records, fondé à Houston, et Vee Jay Records, né à Chicago. Gordy ne se lance donc pas en

territoire inconnu quand il crée sa société en 1959. Cette même année, Harry Belafonte est le premier Noir à produire un film à Hollywood, *Odds Against Tomorrow*. Le mouvement pour les droits civiques fait également évoluer les mentalités. Grâce aux radios noires nées après la Seconde Guerre mondiale, les maisons de disque peuvent en outre diffuser leurs titres auprès d'un large public.

Le « son Motown » va profondément marquer la musique populaire américaine des années 1960. Gordy s'installe au 2648 West Grand Boulevard et réunit autour de lui un large éventail de talents locaux. Motown produit ainsi avec succès plusieurs solistes, tels que Marvin Gaye, Stevie Wonder et Mary Wells. Outre The Miracles, qui lui donne son premier titre vendu à plus d'un million d'exemplaires (*Shop Around*, 1960), Motown travaille avec plusieurs groupes de jeunes chanteurs, comme The Temptations, Martha and the Vandellas, ou encore The Marvelettes. Elle produit également avec succès des formations comme The Four Tops, Junior Walker and the All-Stars, The Isley Brothers ou encore Gladys Knight and the Pips. Mais c'est avec l'extraordinaire réussite des Supremes, groupe féminin mené par Diana Ross, que la Motown décroche ses plus gros succès commerciaux avec des tubes comme *Where Did Our Love Go* (1964), *Baby Love* (1964), *Stop ! In the Name of Love* (1965) et *You Can't Hurry Love* (1966).

Les équipes d'auteurs-compositeurs choisies par Gordy façonnent l'identité de la Motown et contribuent largement au succès des interprètes. Le trio Brian Holland, Lamont Dozier et Eddie Holland intervient notamment sur les albums des Supremes au milieu des années 1960. D'autres auteurs-compositeurs, également producteurs, comme Robinson, Sylvia Moy, Norman Whitfield, Mickey Stevenson, Ivy Joe Hunter et Gordy lui-même,

font eux aussi les beaux jours de Motown. Le label possède en outre ses propres musiciens : Earl Van Dyke aux claviers, Benny Benjamin à la batterie et James Jamerson à la basse, réunis autour du groupe The Funk Brothers. Cette formation joue un rôle majeur dans l'émergence du son Motown, style de soul caractérisé par une orchestration et des arrangements plus propres et policés que ceux de Stax Records, son concurrent de Memphis. Motown mélange les genres (rhythm and blues, gospel, pop) afin de toucher une large audience, en particulier chez les adolescents. La firme mixe ses enregistrements au format radio et privilégie les rythmes dansants.

Motown affiche au sommet de sa popularité le meilleur taux de titres transformés en tubes de toute l'histoire de l'industrie du disque. Malgré ce succès, elle demeure une petite société gérée avec rigueur, Gordy n'ayant d'autre choix pour survivre face aux majors. Le label atteint son apogée entre 1965 et 1968. S'il ne connaît pas dans les années 1970 l'éclat de la décennie précédente (à la suite du départ de plusieurs artistes majeurs), il poursuit néanmoins sa collaboration avec les Jackson Five (The Jacksons), The Commodores, Stevie Wonder et Diana Ross. En 1971, Motown sort *What's Going On* de Marvin Gaye, parfois considéré comme le plus grand titre soul de tous les temps. Face aux violences raciales qui frappent Detroit depuis la fin des années 1960, Gordy décide, au début des années 1970, de transférer sa société à Los Angeles. Il s'essaie alors au cinéma, produisant notamment *Lady Sings the Blues* de Sidney J. Furie (1972), dans lequel Diana Ross incarne Billie Holiday.

Dans les années 1980, Gordy fait péniblement face aux multinationales qui dominent de plus en plus l'industrie du disque. De guerre lasse, il vend en 1988 Motown à M.C.A., laquelle cédera le label à PolyGram.

Pilier de la musique populaire à la longévité remarquable dont aucun autre label ne parviendra à reproduire le son, Motown aura exercé une influence primordiale sur l'industrie du disque et révélé d'illustres musiciens tels que Stevie Wonder, Marvin Gaye ou encore Michael Jackson.

Gerald EARLY

E.U.

MUNICH ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

Fondé en 1893, l'Orchestre philharmonique de Munich (Münchner Philharmoniker) est alors le seul orchestre permanent entièrement consacré au concert dans la capitale bavaroise. Il porte d'abord le nom de Kaim-Orchester, référence à son fondateur Franz Kaim, qui fait construire pour l'orchestre la salle où il donne ses concerts, inaugurée en 1895. En 1908, il devient Orchestre du Konzertverein de Munich (Orchester des Münchner Konzertvereins) et, en 1924, adopte son nom actuel. Depuis 1985, il dispose d'une nouvelle salle, la Philharmonie am Gasteig.

Les premiers chefs se sont succédé rapidement : Hans Winderstein (1893-1895), qui dirige le premier concert de l'orchestre, le 13 octobre 1893, Herman Zumpe (1895-1897), Ferdinand Löwe (1897-1898). Felix Weingartner est le premier chef qui parvienne à imposer sa marque (1898-1905) ; il est suivi de Georg Schnéevoigt (1905-1908). Gustav Mahler crée avec cet orchestre sa *Quatrième Symphonie*, le 25 novembre 1901, et sa *Huitième Symphonie « Des Mille »*, le 12 septembre 1910 ; six mois après sa mort, Bruno Walter y crée, le 20 novembre 1911, *Le Chant de la Terre*. Ferdinand Löwe et Paul Prill (1908-1914) puis Hans Pfitzner (1919-1920) se succèdent au pupitre avant que l'orchestre ne connaisse une deuxième étape importante dans son évolution, sous la baguette de Siegmund von Hausegger (1920-1938). L'Orchestre philharmonique de Munich est alors considéré comme l'un des meilleurs ensembles allemands, notamment pour la musique de Bruckner, dont il fait connaître les versions originales

de ses symphonies. Oswald Kabasta (1938-1945) s'inscrit dans la même ligne. Hans Rosbaud (1945-1948) ouvre le répertoire à la musique du xx^{e} siècle. Fritz Rieger (1949-1967) cultive davantage la tradition romantique. Avec Rudolf Kempe (1967-1976), l'orchestre entre dans une période de renouveau (modernisation du style d'exécution, ouverture du répertoire) qui prend son plein essor sous la direction exigeante de Sergiù Celibidache (1979-1996). Son successeur, en 1999, est l'Américain James Levine. Christian Thielemann prend sa relève de 2004 à 2012, suivi par Lorin Maazel.

Alain PÂRIS

MUSETTE

Instrument de musique à vent, à anches, de la famille des cornemuses (dans les campagnes françaises, on appelle aussi musette une sorte de hautbois avec ou sans clés). On rencontre déjà la musette au XIIIe siècle. Le bourdon assure la basse du grand et du petit chalumeau ; la faible tessiture de l'instrument lui permet alors d'émettre une douzaine de notes seulement. C'est, cependant, au XVIIe siècle que fut créée la musette pour laquelle de nombreux compositeurs français écrivirent pendant deux siècles. Il s'agit d'une cornemuse perfectionnée : un soufflet remplace le « porte-vent » ; il est actionné par le bras gauche ; les bourdons anciens, encombrants parce que volumineux, sont réduits et enroulés à la manière du cervelas. Esprit Philippe Chédeville (1696-1762) écrivit beaucoup pour elle, de même que Michel Corrette, Jean-Baptiste Anet, Jacques Aubert et Boismortier.

La musette est aussi un jeu d'orgue, de la famille des anches courtes et régales. C'est encore le nom donné à une composition musicale, écrite dans le style joué par l'instrument, donc de caractère pastoral, avec pédale (imitant le bourdon) ; elle est de rythme ternaire (comme la danse de société, en vogue au XVIIIe siècle, qui porte aussi le nom de musette) et prit place dans la suite instrumentale (Couperin, Rameau, Bach, Haendel). Enfin, on donna le nom de bal musette en France, vers 1910, aux bals populaires, où l'accordéon tenait le rôle principal ; l'orchestre musette, pour la même raison, comprend toujours cet instrument, auquel s'ajoutent ordinairement un saxophone et une percussion légère.

Pierre-Paul LACAS

MUSICA FESTIVAL

Créé en 1982 à l'initiative de Maurice Fleuret, alors directeur de la musique et de Ia danse au ministère de Ia Culture, Musica, Ie festival international des musiques d'aujourd'hui de Strasbourg, voit sa première édition en 1983. Dirigé successivement par Laurent Bayle, Laurent Spielmann (de 1987 à 1989) et Jean-Dominique Marco (à partir de 1990), Musica a rapidement occupé une place prépondérante dans la création musicale ; il s'affirme désormais comme le premier festival international de musique contemporaine.

Réconcilier Ie grand public avec Ia musique de son temps, intégrer avant-garde et tradition, démocratiser l'accès à la création musicale, favoriser la pluridisciplinarité : par la qualité de sa programmation, Musica a pleinement atteint ces objectifs. La musique de la seconde moitié du xx^{e} siècle est pourtant mal connue et souffre d'un ostracisme certain : souvent taxée d'hermétisme, elle fait encore peur. Le festival Musica peut se targuer d'avoir réussi à communiquer à un public qui lui est resté fidèle au cours des ans la passion pour les musiques de son temps. En présentant chaque année une centaine d'œuvres, ce festival a contribué à rendre lisible la riche aventure de la musique contemporaine en mettant en évidence ses grandes trajectoires.

Dès son origine, Musica manifeste son ambition d'apparaître comme un modèle de décentralisation d'un projet artistique d'intérêt international. Il franchit régulièrement les frontières de la France en emmenant son public en Allemagne, en Italie ou en Suisse pour certains spectacles, consacrant ainsi un nouvel espace européen.

Musica se pose en champion de l'invention décloisonnée et met à l'honneur des créateurs qui font voler en éclats les filières esthétiques. Mais, parallèlement, Musica présente chaque année les œuvres Ies plus significatives du xx^{e} siècle et les confronte aux tendances actuelles.

Lors de sa première édition, en 1983, le festival rend hommage à Edgar Varèse, l'un des plus grands compositeurs contemporain, Ie précurseur de la désintégration des timbres. Simultanément, il réhabilite deux compositeurs parmi les plus originaux du xx^{e} siècle : l'Italien Giacinto Scelsi et le Français Jean Barraqué. Et, souhaitant ne négliger aucun des courants de la musique de son temps, iI défend égaIement la jeune génération, représentée cette année-là par Philippe Manoury et Pascal Dusapin. Déjà, le festival établit des liens avec l'Italie : plusieurs spectacles programmés à Strasbourg sont également donnés à Rome.

À partir de 1986, Musica s'ouvre à de nouvelles formes d'expression en présentant au public des œuvres qui établissent des liens entre Ia musique et Ies autres médias. II présente ainsi en création mondiale *Assai*, pour orchestre, de Pascal Dusapin, dont Ia chorégraphie est signée Dominique Bagouet. Depuis 1986 également, Musica accueille régulièrement le compositeur français Georges Aperghis, fondateur du théâtre musical, genre encore aujourd'hui mal connu et qui présente une grande variété d'approches, à Ia frontière du théâtre et de l'opéra : Musica verra notamment les créations de l'opéra *Tristes Tropiques* en 1996, d'un spectacle inspiré par Goethe, Kafka et Klee, *Zwielicht*, en 1999, et du conte pour enfants *Le Petit Chaperon rouge* en 2002.

Dans les années 1990, Musica intègre de plus en plus l'opéra dans sa programmation, dont se détachent notamment *La*

Confession impudique, de Bernard Cavauna (1992), et *Go-gol*, de Michaël Lévinas, mis en scène par Daniel Mesguich (1996). En 1995, *La Rosa de Ariadna* de l'Italien Gualtiero Dazzi, tragédie musicale sur un livret du poète mexicain Francisco Serrano mise en scène par Stéphane Braunschweig, révèle ce jeune compositeur de trente-cinq ans qui était jusque-là presque un inconnu, même dans les milieux de la musique contemporaine.

Chaque année, Musica donne un aperçu de la création musicale des cinquante dernières années en proposant des rétrospectives consacrées à Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Iannis Xenakis, Luigi Nono, KarIheinz Stockhausen, György Ligeti, Franco Donatoni... et présente des œuvres de Ia génération montante : WoIfgang Rihm, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Marc Monnet, Marc-André Dalbavie, Tristan Murail, Ivan Fedele, Philippe Manoury...

La grande force du festival Musica ? Ne jamais privilégier tel ou tel compositeur ou telle et telle filière, mais préciser chaque année le profil des musiques d'aujourd'hui, une nécessité née de la perte des repères historiques intervenue au cours des années 1990. Les compositeurs contemporains ne sont en effet plus engagés dans un combat idéologique mais agissent d'abord en individus. Postsérialisme, musique spectrale, nouveau romantisme : on a beau faire avec les dénominations, la création contemporaine n'entre plus dans aucun moule. En continuant à multiplier Ies angles d'éclairage et les croisements d'itinéraires, le festival Musica parie sur la multiplicité des aventures. Sa jeunesse tient à ce qu'il ne craint pas de se lancer dans l'exploration de l'inconnu, de l'inouï, sans se limiter aux différentes esthétiques qui ont engendré Ie présent.

Juliette GARRIGUES

MUSIC-HALL

Au milieu du XIX^e^ siècle, un cabaretier londonien a l'idée de présenter sur une scène des chanteurs professionnels. Il ouvre un établissement sous le nom de Canterbury Music Hall. Le terme est lancé, il fera le tour du monde. Music-hall se dit du spectacle de variétés sous ses diverses formes : suite d'attractions où la chanson tient une place prépondérante ; revue à grand spectacle ; récital donné par une vedette de la chanson ou un fantaisiste. Il désigne aussi l'établissement qui présente ce spectacle. En France, le café-chantant ou café-concert, devancier du music-hall, prend son essor dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Selon les règlements de police, les artistes ne peuvent paraître qu'en costume de ville et l'un après l'autre. À force de récriminer, le café-concert obtient le droit d'engager des artistes dits de complément, ou visuels. Le music-hall est né, la Belle Époque assiste aux débuts de sa prestigieuse carrière. S'ouvrent à Paris les premiers établissements du genre : le Ba-Ta-Clan, la Gaîté (qui allait devenir Bobino), les Folies-Bergère, le Moulin-Rouge. Le music-hall, gros mangeur d'attractions, emprunte aux autres de quoi s'alimenter. La comédie lui cède la saynète, sous forme de sketch. La danse lui suggère divers genres : les danses acrobatiques, fantaisistes, à claquettes, les bataillons de girls, les groupes folkloriques de danseurs. Au cirque, il prend jongleurs, équilibristes, illusionnistes, acrobates ; bref, tous les artistes dont le travail peut s'exécuter sur scène. Mais comme la piste est un cercle magique, les clowns ne peuvent en sortir, ni les chanteurs de charme y pénétrer. Le programme débute, en général, par plusieurs numéros d'artistes visuels, où s'intercale, s'il est prévu, celui de la troisième vedette, dite anglaise ; vient le tour de

chant de la deuxième vedette, dite américaine. Après l'entracte, la vedette du programme occupe la scène jusqu'à la fin. Une grande vedette, sûre de la fidélité de son public, se produit parfois dans un établissement dont elle constitue l'unique attraction. Elle doit, pour réussir, savoir tout faire : chanter, danser, amuser, émouvoir. Le style, né aux États-Unis autour des années 1950, fut pratiqué avec succès par Frank Sinatra, Samy Davis, Dean Martin, avant d'être essayé en Europe. Il arrive aussi que la vedette soit tentée par le *show business* : à son travail d'artiste, elle ajoute les tâches d'un véritable président-directeur général. Créant sa propre maison d'édition, sa société de production et de diffusion, entourée de financiers, de publicitaires, d'ingénieurs et de techniciens, elle effectue sa tournée à travers le monde. La revue à grand spectacle a pour origine, dit-on, la traditionnelle revue de fin d'année. Après la Première Guerre mondiale, le jazz, parti des États-Unis à la conquête de l'Europe, participe au succès de la revue du Casino de Paris, *Pa-Ri-Ki-Ri*, où Max Dearly et Mistinguett dansent la valse chaloupée. Les Folies-Bergère, le Palace et le Moulin-Rouge se lancent dans l'aventure. Durant une vingtaine d'années, de grandes vedettes contribuent à la renommée du music-hall en France, parmi lesquelles, outre les deux noms cités, figurent la Loïe Fuller, Harry Pilcer, Argentina, Maurice Chevalier, Joséphine Baker. On a dit de la revue de music-hall qu'elle accordait aux yeux un plaisir refusé à l'esprit. Qu'importe au spectateur, souvent un étranger de passage, qui trouve dans ce spectacle sans frontières le délassement souhaité. Différent du public du cirque qu'émerveille l'artiste qui réalise des prodiges, le public d'une revue, séduit surtout par la féerie du spectacle, laisse son imagination se perdre dans l'artifice et le hasard. Si l'opérette n'est plus qu'un genre momifié, le « musical », c'est-à-dire la comédie musicale américaine, a encore un temps collectionné les succès, grâce, pour une bonne part, aux emprunts

faits au music-hall, notamment l'importance donnée aux ballets et la richesse de la figuration. Reste que l'ère du music-hall, tel que l'incarnaient Joséphine Baker et Line Renaud ou encore, dans un registre différent, Édith Piaf et Yves Montand, est révolue. Malgré les tentatives originales de Roland Petit, de Jérôme Savary ou d'Alfredo Arias, les grands tableaux qu'il aimait à déployer n'impressionnent plus guère que les touristes. Et si l'Olympia accueille encore des chanteurs consacrés, la tendance est plutôt aux « méga-concerts », du Zénith ou de Bercy — spectacles de masse qui trouvent leur exact pendant télévisuel dans les émissions de variété où officie le présentateur vedette.

Jean BAUDEZ

MUSICOLOGIE

Introduction

On désigne sous le nom de musicologie toute recherche scientifique effectuée sur l'art des sons, opposant ainsi la tâche du musicologue, qui pense la musique, à celle du compositeur ou de l'interprète, qui la font naître ou renaître. La musicologie consacre donc le triomphe de la raison sur la sensibilité, mais n'exclut toutefois pas cette dernière, sans laquelle il ne saurait être de bonne analyse musicale ; c'est, pour reprendre une antique distinction, la *musica speculativa*, bien distincte de la *musica pratica*.

Employé seul, le terme musicologie a tendance à recouvrir aujourd'hui les seules études sur la musique occidentale ; le vocable ethnomusicologie – autrefois ethnologie musicale ou musicologie comparée – désigne en revanche les travaux effectués sur les musiques primitives ou populaires.

Il convient enfin de distinguer le musicologue du critique musical, dont l'objet est tout à fait autre puisqu'il communique au public des réactions immédiates et souvent subjectives sur des œuvres récemment entendues. Son corpus d'étude et ses méthodes seront par conséquent différents de ceux du musicologue.

• Fonction de la musicologie

S'appliquant à l'étude des œuvres et paysages sonores, la musicologie a pour premier objet l'explication des phénomènes

musicaux. Elle rend ainsi plus facile le travail de l'interprète et améliore la capacité de réception de l'auditeur. Son domaine est très vaste ; c'est pourquoi il appartient aux chercheurs de se spécialiser dans l'une des multiples branches de cette science aux rôles très divers : l'acoustique (étude physique du son), l'analyse (étude détaillée des partitions), l'esthétique, l'histoire de la musique, la musicothérapie, l'organologie, la paléographie, la pédagogie, la philologie (naissance, évolution et relations des systèmes et langages), la stylistique, la sémiologie ou la sociologie musicales.

Il est certain que la musicologie a beaucoup apporté, du strict point de vue de la musique, en permettant la redécouverte de nombreuses œuvres anciennes ou injustement oubliées. Mais elle doit conduire aussi à une compréhension plus vaste, plus originale et plus juste des âges qui les ont vues naître, si le musicologue sait retrouver, à travers cet art insaisissable, les particularités mélodiques, rythmiques, harmoniques qui composèrent véritablement le goût musical des temps passés. Ainsi pourrait-on reconstituer l'atmosphère réelle d'autrefois, celle-là même que les historiens recherchent à présent, bien au-delà de la simple narration événementielle.

• Historique

Le terme *Musikwissenschaft* fut imposé par Friedrich Chrysander en 1863, dans la préface de ses *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* ; il avait été proposé dès 1827 par Johann Bernhard Logier dans un ouvrage pédagogique intitulé *System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition* et sa traduction française apparut dès 1872 dans une brochure d'Arthur Heulhard consacrée à *La Fourchette harmonique*. Mais le terme « musicologie » fut véritablement introduit dans notre langue par

François-Auguste Gevaert dans son *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, en 1875. Les Britanniques adoptèrent ce substantif vers 1914 ; ils furent bientôt imités par les autres pays. Auparavant, les Français avaient utilisé les expressions archéologie musicale, historiographie musicale ou musicographie, cette dernière s'appliquant généralement à des activités moins scientifiques.

L'origine de la musicologie réside en fait surtout dans les travaux des historiens sur la musique ancienne effectués dès la première moitié du XIXe siècle (Alexandre Joseph Vincent, François-Joseph Fétis, Théodore Nisard...), notamment dans le domaine de la musique d'Église, la restauration imminente de l'usage du chant romain suscitant alors de nombreuses recherches. Le goût du public pour ces nouvelles réflexions fut encore accru par le développement simultané de la critique musicale : en France, la première rubrique régulière de ce type est due à Castil-Blaze, dans *Le Journal des débats*, à partir de 1820.

Mais, avant que la musicologie ne fût véritablement organisée, à la fin du XIXe siècle, plusieurs travaux de réflexion sur la musique avaient vu le jour. Du Moyen Âge à l'époque baroque, ce furent surtout des remarques théoriques ; les traités furent du reste les premiers textes musicaux ressuscités par les pionniers de la musicologie. Du IVe au VIIe siècle, les spéculations sur la musique paraissent venir en droite ligne de la Grèce antique, à travers les ouvrages de saint Augustin, Boèce ou Isidore de Séville. À l'âge des premières polyphonies (IXe-Xe siècle) se multiplient les remarques techniques (*Musica Enchiriadis* ou *De Musica* de Hucbald de Saint-Amand) ; au XIVe siècle, une première querelle oppose les partisans de l'Ars Nova (Marchetto de Padoue, Philippe de Vitry) aux tenants de l'esthétique d'autrefois (Jacques de Liège, Johannes de Muris), défendue aussi par le pape Jean XXII. Du XVe au XVIIe siècle, Ramis

de Pareia, Gaffurius, Heinrich Glarean, Francisco de Salinas, Vincenzo Galilei, René Descartes, Marin Mersenne ou Athanasius Kircher présentèrent, entre autres, des sommes de notations importantes sur l'art des sons.

Les éditions de traités anciens apparurent avec celles de Johannes Meursius (Leyde, 1616), de Marcus Meibom (*Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam, 1652), de Martin Gerbert ; ce dernier publia plus de trente ouvrages latins dans ses *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* en 1784 – dont la refonte fut entreprise en 1950 par l'American Institute of Musicology de Rome – et un semblable travail fut poursuivi par Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, dont les *Scriptorum de musica medii aevi* parurent de 1864 à 1876.

Le premier dictionnaire de musique fut celui de Johannes Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorium*, vers 1495) ; il convient ensuite de citer ceux de Tomáš Baltazar Janovka (*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prague, 1701), Sébastien de Brossard (*Dictionaire de musique*, Amsterdam, 1702), Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732), Johann Mattheson (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hambourg, 1740), James Grassineau (*A Musical Dictionary*, Londres, 1740), Barnickel (*Kurzgefasstes musikalisches Lexicon*, Chemnitz, 1749), Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de musique*, Genève, 1767), John Hoyle (*Dictionarium musica*, Londres, 1770), Ernst Ludwig Gerber (*Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790-1792), Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexikon*, Francfort, 1802), Alexandre Choron et François Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, Paris, 1810-1812), François-Joseph Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles,

1835-1844), Marie-Pierre-Pascal et Léon Escudier (*Dictionnaire de musique*, Paris, 1844), George Grove (*A Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1878-1889), Hugo Riemann (*Musik-Lexikon*, Leipzig, 1882) ou Friedrich Blume (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1949-1968).

Faisant suite à l'histoire de la musique, inachevée, de Pierre Bourdelot (Paris, 1715) et stimulé par les multiples opuscules que suscita la querelle des Anciens et des Modernes, l'*Essai d'une histoire de la musique* de Philippe-Joseph Caffiaux (1757, 3 tomes, restés manuscrits, Bibl. nat., Paris) ouvre la longue tradition de cette littérature historique. Citons ici les volumes de Giovanni Battista Martini (*Storia della musica*, Bologne, 1757-1781), de John Hawkins (*A General History of the Science and Practice of Music*, Londres, 1776), Charles Burney (*A General History of Music*, Londres, 1776-1789), Johann Nicolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788), Raphael Georg Kiesewetter (*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig, 1834), François-Joseph Fétis (*Histoire générale de la musique*, Paris, 1869-1876), August Wilhelm Ambros (*Geschichte der Musik*, Leipzig, 1862-1882), de Hugo Riemann (1882, puis 1901 et 1904-1913) ; parmi les ouvrages du XX^e^ siècle, il faut mentionner *The Oxford History of Music* (1901-1905), l'*Histoire de la musique* de Jules Combarieu (Paris, 1913-1919), l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* d'Albert Lavignac (Paris, 1913-1931), *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler (Francfort, 1924).

Il convient de noter le prodigieux développement de ces recherches historiques à la fin du XVIII^e^ siècle ; elles se traduisirent aussi dans de grandes biographies de musiciens dont la série s'ouvre avec le *Handel* de John Mainwaring (Londres, 1760), le *Corelli* de

John Hawkins (Londres, 1777), le *Bach* de Johann Nicolaus Forkel (Leipzig, 1802), le *Mozart* de Georg Nikolaus Nissen (Leipzig, 1828-1829) ou le *Palestrina* de Giuseppe Baini (Rome, 1828-1829). Des monographies beaucoup plus scientifiques encore les suivirent avec les travaux de Otto Jahn (*Mozart*, Leipzig, 1856-1859), Friedrich Chrysander (*Händel*, Leipzig, 1858-1867), Alexander Wheelock Thayer (*Beethoven*, Berlin, 1866), Philipp Spitta (*Bach*, Leipzig, 1873-1880) et Carl Ferdinand Pohl (*Haydn*, 1878-1882). Ainsi, chronologiquement, quantitativement ou qualitativement, l'histoire de la musique reste-t-elle alors la part la plus importante de la musicologie.

L'apparition et la croissance de la presse spécialisée témoignent aussi de la diffusion des études sur la musique. Le premier périodique musical fut celui de Johann Mattheson (*Musica critica*, 1722), bientôt suivi par *Der getreue Musik-Meister* de Georg Philipp Telemann (1728). Ce furent ensuite les *Wöchentliche Nachrichten* en Allemagne (1766) et les *Sentiment d'un harmoniphile sur différens ouvrages de musique* (1756) en France, tandis qu'en Angleterre le *New Musical and Universal Magazine* apparut en 1774 et qu'aux États-Unis l'*American Musical Magazine* fut fondé en 1786 ; toutefois, ce dernier n'était guère qu'une sélection de musique, et la plupart des périodiques musicaux de cette fin de siècle ou de la première moitié du XIX^{e} ne sont que de simples recueils d'opinions ou d'annonces. La *Revue musicale* de François-Joseph Fétis, fondée en 1827 à Paris, échappe à peine à cette catégorie, tout comme la *Revue et gazette musicale de Paris*, qui lui succéda à partir de 1837 ou *Le Ménestrel*, dont le premier numéro date de 1833 : les articles scientifiques y sont peu nombreux, les anecdotes et les chroniques y tiennent une grande place. Le *Jahrbuch für Musikwissenschaft*, dû à Chrysander en 1863, peut être considéré comme le premier journal véritablement

musicologique ; son esprit se retrouve dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* de Robert Eitner, qui se maintiurent de 1869 à 1904. Annoncé par la *Chronique musicale* (1873-1876), le même sérieux se note aussi en France dans la *Revue musicale* (1901-1912) de Jules Combarieu ou dans celle de Henry Prunières, à partir de 1922, ainsi que dans la *Revue de musicologie* qui, sous le nom de *Bulletin de la Société française de musicologie*, remonte à 1917, ou dans la *Revue internationale de musique française*, née en 1980.

Les musicologues s'étaient en fait déjà regroupés avant cette date dans le cadre de sociétés savantes, semblables à la Gesellschaft für Musikforschung, fondée en 1868 par Chrysander, Eitner et Franz Commer : la Société française de musicologie vit le jour en 1917, l'Associazione dei musicologi italiani fut fondée par Guido Gasperini en 1908, la Société liégeoise de musicologie apparut en 1909. L'Internationale Musikgesellschaft s'était organisée dès 1899 à l'instigation d'Oskar Fleischer. Aussitôt, de nombreux congrès internationaux se réunirent sous son égide (Leipzig, 1904 ; Bâle, 1906 ; Vienne, 1909 ; Londres, 1911 ; Paris, 1914...).

Du XIX^e^ siècle datent aussi les premières éditions monumentales qui devaient faciliter le travail des musicologues ; citons ainsi, parmi les plus importantes : *J.-S. Bach* (46 vol., 1850-1900), *Handel* (environ 100 vol., 1859-1894), *Mozart* (65 vol., 1876-1886), *Denkmäler deutscher Tonkunst* (65 vol., 1892-1931), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (plus de 150 vol., depuis 1893) ou *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* (36 vol., 1900-1913), sans oublier *Musica britannica*, *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française* édités par Henri Expert, les publications italiennes réunies par Luigi Torchi et les œuvres espagnoles connues grâce à l'activité de Felipe Pedrell.

Ce travail de résurrection des œuvres anciennes est loin d'être achevé aujourd'hui où il s'effectue de façon toujours plus sûre, que ce soit par l'intermédiaire de la publication de fac-similés de manuscrits (dont la *Paléographie musicale,* publiée par les Bénédictins de Solesmes depuis 1889, constituerait un excellent exemple) ou par l'indispensable confrontation des différentes versions connues d'une même œuvre (telle l'édition critique monumentale, *Musica et Scolica Enchiriadis,* réalisée par Hans Schmid à partir des quarante-sept manuscrits connus de ce traité du XIe siècle et parue en 1981 – Bayerische Akademie der Wissenschaften, Munich). De nouvelles éditions de Bach, Berlioz, Bruckner, Debussy, Liszt, Schubert, Wagner... ont été entreprises, beaucoup reste à faire dans le seul domaine de l'édition scientifique des textes musicaux, même pour des compositeurs de l'envergure de Schumann ou de Verdi.

• Méthodes et objets

Les nouvelles perspectives de recherche, dans le domaine des musiques extra-européennes ou dans celui des œuvres électro-acoustiques, ont conduit peu à peu le musicologue à repenser et à diversifier sa méthode. Celle-ci a évolué et varié au cours des décennies, selon les aires géographiques : l'orientation a toujours été plus historique en France et plus esthétique de l'autre côté du Rhin.

Deux grandes tendances (distinguées déjà par Guido Adler à la fin du XIXe siècle) se sont dessinées : la musicologie « historique » traditionnelle et la musicologie « systématique ». Cette dernière, allant de l'acoustique à la philosophie en passant par la pédagogie ou la sociologie, tente de faire mieux comprendre l'importance de la mise en relation de ces différentes disciplines.

Si cette première distinction comporte déjà des choix méthodologiques, il ne faut pas oublier que la musicologie appartient également aux sciences de l'homme et aux sciences exactes (particulièrement à travers tout ce qui relève de la physique du son) et qu'elle devra viser tout à la fois à connaître ces faits esthétiques et à mettre en évidence les lois qui les régissent.

Dans le domaine proprement historique, la tradition des monographies, héritée des siècles précédents, a reculé quelque peu devant les études concernant les institutions musicales ou les travaux de type plus sociologique. Plus les recherches de détail se multiplient, plus s'impose la nécessité de puissantes synthèses, comme l'a bien montré Carl Dahlhaus dans *Die Musik des 19 Jahrhunderts*. Si le siècle romantique demeure moins exploité que les périodes plus anciennes qui intéressèrent en premier lieu les musicologues, si le répertoire de ces œuvres musicales est loin d'être scientifiquement établi, le nouvel intérêt pour cette époque, souvent fondé sur la lecture de la presse musicale plus accessible, apparaît clairement à travers la revue *19 Jahrhunderts*, ou *19th Century Music* (Univ. of California, Davis, depuis 1977).

Quant aux approches philosophiques ou esthétiques, souvent marquées encore par l'apport éminent des penseurs grecs ou de Kant, elles peuvent être extrêmement variées, comme l'a montré Enrico Fubini dans *Les Philosophes et la musique*.

Les études sur la langue musicale sont apparues avec un certain retard par rapport aux développements historiques ou esthétiques. Là, l'*Histoire de la langue musicale* (Paris, 1911-1928) de Maurice Emmanuel fait presque figure d'ouvrage de pionnier. Se dégageant lentement des présentations impressionnistes ou abusivement descriptives, voire des habitudes d'analyse exclusivement

harmonique si solidement implantées en France, les musicologues tentèrent d'établir progressivement une véritable « philologie musicale », s'intéressant de plus en plus à la phrase mélodique, à la liaison entre parole et musique ou à la mise en valeur de formes originales. Les méthodes de la linguistique sont également appliquées à l'art musical. La musique étant un langage, ses signes ont paru parfois pouvoir être analysés de la même façon que ceux de la langue parlée : la difficulté réside certes toutefois au niveau de la double articulation qui fait défaut dans la matière musicale. Mais les techniques de l'analyse musicale – indispensable à toute réflexion musicologique valable sur les textes – doivent nécessairement varier avec les genres, les styles et les époques : il ne saurait être question d'analyser de façon identique la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut et le *Pierrot lunaire* de Schönberg ou encore une symphonie de Schubert et un ouvrage de musique électro-acoustisque. La méthode choisie dépendra étroitement dans chaque cas du matériau sonore utilisé, du système de références, des éléments prégnants de l'œuvre considérée.

Rendue tout à fait indispensable par les travaux sur la musique d'autrefois, comme par le développement de l'industrie du disque, la recherche sur l'interprétation musicale s'est également largement développée depuis la Seconde Guerre mondiale. L'essor de l'informatique artistique a aussi ouvert à cette discipline de nouvelles possibilités, tout comme l'intérêt pour la scénographie ou l'iconographie musicale.

Quels que soient toutefois ses objets et ses positions méthodologiques de départ, la musicologie a en outre à sa disposition de remarquables collections (telles celles du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, celle de la bibliothèque de l'Opéra de Paris, ou du Centre de

documentation de la musique contemporaine à Paris), répertoires (le *Répertoire international des sources musicales*, R.I.S.M., depuis 1960, ou le *Répertoire international de la littérature musicale*, R.I.L.M., depuis 1967) ou guides (É. Weber, *La Recherche musicologique* ; S. Wallon, *La Documentation musicologique* ; J. Chailley, *Précis de musicologie*).

Présente parmi les disciplines scientifiques de l'université médiévale, la musique disparut progressivement de ses enseignements pendant la Renaissance et s'est introduite dans nos facultés au cours du XIX^e^ siècle, dans les pays germaniques d'abord (à Bonn en 1826, à Berlin en 1830, à Munich en 1865, à Leipzig et à Strasbourg en 1872...). En France, les conférences musicales ne réapparurent que dans les ultimes années du XIX^e^ siècle.

Il faut souligner par ailleurs le grand nombre et la vitalité des fondations et centres de recherche spécialisés, tels ceux qui sont consacrés à Verdi à Parme (Istituto nazionale di studi verdiani) ou à Bruckner à Vienne (Internationale Bruckner-Gesellschaft), ainsi que des sociétés savantes.

La musicologie est donc une science en plein développement, dont l'extension se trouve liée, entre autres facteurs, à la progression de l'enseignement musical, ainsi qu'au développement du marché du disque, des *mass media* et des concerts.

Mais la réussite des recherches historiques ne doit pas voiler l'importance de l'analyse des styles musicaux, qui reste encore à mener de façon plus systématique et dans un esprit de comparaison constant. Ce travail de réflexion sur les œuvres permettra de mieux éclaircir le paysage sonore des différentes époques et l'évolution des goûts musicaux de nos civilisations. Les recherches de ce type

ne sauront être du reste qu'interdisciplinaires. Parmi toutes les collaborations souhaitables, celles des ethnomusicologues ou des contemporanéistes seront sans doute d'un considérable apport à la musicologie historique traditionnelle, tant sur le plan des connaissances que sur celui de la méthode.

La sémiologie musicale a pu nous initier à des études de détail plus minutieuses ; les recherches effectuées dans le cadre des musiques concrète, électro-acoustique ou spectrale ont permis de mieux appréhender l'univers des sons et le musicologue met à profit l'ordinateur pour ses recherches.

Toutefois, c'est très certainement au tréfonds de lui-même que ce spécialiste ira dorénavant chercher les analyses les plus justes et les plus nécessaires car, nanti du secours de la psychophysiologie ou de la neurologie, il espère toujours découvrir la raison d'être des effets réellement produits en lui par l'art des sons. La musicologie a dû s'imposer depuis la fin du XIX^e^ siècle comme une science objective ; elle s'efforce désormais d'acquérir une dimension plus humaine.

Danièle PISTONE

Bibliographie

W. D. ALLEN, *Philosophies of Music History ; a Study of General Histories of Music 1600-1960*, Dover, New York, 1962

P. AUBRY, *La Musicologie médiévale, histoire et méthodes*, H. Welter, Paris, 1900, reprod. fac-sim., Slatkine, Genève, 1975

P. BACHMAN, *La Musicologie en France entre impasse et mutation*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992

D. BEARD & K. GLOAG, *Musicology : the Key Concepts*, Routledge, Londres, New York, 2005

M. BRENET, « La Musicologie », in P. M. Masson dir., *Rapport sur la musique française contemporaine*, Armani & Stein, Rome, 1913

B. BROOK, *Musicology and the Computer*, The City Univ. of New

York Press, New York, 1970
J. Chailley, *Précis de musicologie*, P.U.F., Paris, 1958, nouvelle édition 1984
H. Charnassé dir., *Aspects de la recherche musicologique au C.N.R.S.*, C.N.R.S, Paris, 1984
N. Cook & M. Everist dir., *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999
J. B. Coover, *Music Lexicography*, Carlisle Books, Carlisle (Pennsylvanie), 1971
C. Dahlhaus, *Die Musik des 19 Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden, 1980, rééd. Laaber-Verlag, Laaber, 1996
A. Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959, rééd. 1987
M. Emmanuel, *L'Histoire de la langue musicale*, 2 vol., H. Laurens, Paris, 1911, repr. H. Laurens, Malakoff, 1981
E. Fubini, *Les Philosophes et la musique*, H. Champion, Paris, 1983
F. L. Harrison, M. Hood & C. V. Palisca, *Musicology*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (N.J.), 1963, rééd. Greenwood Press, Westport (Conn.), 1974
M. Imberty, *Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Paris, 1979
J. Kerman, *Contemplating Music : Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1985
É. Leipp, *Acoustique et musique*, Masson, Paris, 1971, 4e éd. 1989
J. L. Leroy, *Vers une épistémologie des savoirs musicaux*, L'Harmattan, Paris, 2003
A. Machabey, *La Musicologie*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., 1962, 2e éd. 1969
C. Michaud-Pradeilles, *L'Organologie, ibid.*, 1983
J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, coll. 10-18, U.G.E., Paris, 1976 ; *Musicologie générale et sémiologie*, C. Bourgois, Paris, 1987
J.-J. Nattiez dir., *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. II, *Les Savoirs musicaux*, Actes Sud, Le Méjan, Cité de la musique, Paris, 2004
D. Pistone, *Musique et expression française*, H. Champion, Paris, 1991
D. Pistone dir., *Musique en pensées*, H. Champion, 1989
L. J. Sampsel, *Music Research*, Oxford University Press, New York, 2009
D. Stevens, *Musicology*, Schirmer Books, New York, 1980
N. Vinquist & N. Zaslaw dir., *Performance Practice : a*

Bibliography, Norton, New York, 1971
S. WALLON, *La Documentation musicologique*, Beauchesne, Paris, 1984
R. T. WATANABE, *Introduction to Music Research*, Prentice Hall, 1967
É. WEBER, *La Recherche musicologique : objet, méthodologie, normes de présentation*, Beauchesne, 1980.

MUSIQUE CITÉ DE LA

La Cité de la musique, installée à la porte de Pantin, à Paris, forme un ensemble consacré à la musique et à la danse. II s'articule en deux quartiers situés de part et d'autre de Ia Grande Halle, qui tout à la fois s'opposent et se complètent.

À l'ouest s'élève Ie Conservatoire national supérieur de musique et de danse (C.N.S.M.D.) de Paris, inauguré en décembre 1995, avec quatre-vingts salles de cours, des plateaux d'orchestre, une médiathèque, trois salles de concerts ouvertes au public, un centre audiovisueI et des studios d'enregistrement, ainsi que des Iogements pour les étudiants.

À l'est, la Cité abrite une salle de concerts partagée entre le Conservatoire et l'Ensemble InterContemporain de Pierre Boulez avec ses bureaux et ses salles de travail, le musée de la Musique, l'Institut de pédagogie musicale et une résidence d'étudiants.

Dans la conception des espaces intérieurs de la Cité de la musique, due à I'architecte Christian de Portzamparc, deux géométries s'affrontent : la première met en évidence des volumes pleins, opaques, de dimensions diverses, représentant les enveloppes acoustiques des lieux de travail musical, la salle d'orgue, par exemple ; la seconde matérialise les lieux de circulation ou de rencontre qui sont totalement vitrés et transparents, ou bien encore se présentent à ciel ouvert.

Le projet de Cité de la musique est mis à l'étude dès 1981. Maurice Fleuret, alors directeur de la Musique, et Marc Bleuse,

directeur du Conservatoire de 1984 à 1986, y jouent un rôle essentiel. Le projet est issu de plusieurs constatations : le besoin impérieux, tout d'abord, de reloger dans des locaux modernes et fonctionnels le Conservatoire, institution créée en 1795 et située depuis 1911 rue de Madrid, dans un ancien collège de jésuites, vétuste et inadapté ; la nécessité, ensuite, de réformer les structures et les méthodes des enseignements musical et chorégraphique ; le désir, également, de décloisonner les genres musicaux, d'ouvrir davantage le Conservatoire sur l'étranger par une politique d'échanges culturels ; le profit, enfin, que des musiciens contemporains pourraient retirer de la proximité de la Cité des sciences et de l'industrie, ainsi que l'intérêt présenté par la création d'un « campus » où les étudiants seraient logés sur place et pourraient commencer à s'insérer dans la vie professionnelle grâce à une politique de promotion et de communication.

Le 16 janvier 1985, le président de la République, à l'issue d'un concours lancé un an plus tôt, désignait Christian de Portzamparc pour la réalisation de la Cité.

La maîtrise de l'ouvrage était confiée à l'Établissement public du parc de La Villette (E.P.P.V.), présidé successivement par Paul Delouvrier, Serge Goldberg et René Loubert. L'urgence absolue était le transfert du Conservatoire, d'où le décalage d'environ deux ans dans la réalisation, entre les parties ouest et est de la Cité de la musique.

À la faveur d'auditions, de cours publics ou de concerts, les trois salles publiques – la salle d'orgue, la salle d'art lyrique et la salle interdisciplinaire –offrent aux élèves les moyens de se mettre dans une situation professionnelle. Elles permettent également le déroulement des concours d'admission et des examens de fin

d'année. Disposées autour d'un patio et d'un jardin, elles débouchent sur une entrée séparée, au niveau de la place de la Fontaine-aux-Lions.

La salle d'orgue, de forme conique et pouvant accueillir deux cents personnes, est destinée à l'exercice de l'orgue et de la musique de chambre. Elle abrite un orgue d'inspiration romantique de quarante-huit jeux, confectionné par Ie facteur autrichien Rieger, permettant d'aborder également le répertoire contemporain.

La salle d'art lyrique, lieu privilégié de l'exercice vocal, est un petit théâtre proche de la formule dite à l'italienne, muni d'une cage de scène ainsi que d'une fosse d'orchestre pouvant accueillir jusqu'à cent musiciens. Sa capacité est de quatre cents places. Sa conception favorise une grande osmose entre musiciens et public : cadre de scène amovible, proscenium perforé, fosse d'orchestre à niveau variable.

L'espace interdisciplinaire, d'une surface de 400 mètres carrés, autorise la représentation de spectacles qui mêlent plusieurs disciplines : la flexibilité scénographique de la salle permet de réaliser des aménagements internes et des mises en espace variées. D'une capacité de deux cents places, ce lieu est réservé à la création et à l'expérimentation.

L'enseignement de la musique de chambre se fait dans trois salles de 100 mètres carrés et six de 60 mètres carrés conçues pour offrir une diversité d'ambiances sonores : leur volume et leurs caractéristiques acoustiques ont été étudiés en conséquence. Trois amphithéâtres de cinquante places sont destinés aux conférences et à la musicologie. Trois classes d'art lyrique, trois classes de chant et la salle publique d'art lyrique sont réservées à l'enseignement vocal.

Elles offrent aux élèves des volumes et des équipements qui les placent dans des conditions d'exercice de type professionnel.

La composition est enseignée dans des salles de cours banalisées, aux isolements phoniques très performants. Les nouvelles technologies sont intégrées et mises en œuvre dans un ensemble de 320 mètres carrés spécialement équipé pour la composition : une salle de cours de 130 mètres carrés ; des studios de mixage, d'enregistrement et de synthèse numérique ; des salles de travail. Le centre audiovisuel, couplé avec le plateau d'orchestre, et l'atelier de création interdisciplinaire contribuent également à la formation des compositeurs.

La pratique collective de la musique est assurée, d'une part, par un plateau d'orchestre de 400 mètres carrés, avec quatre salles de répétition, et, d'autre part, par un plateau de jazz et musiques dérivées de 100 mètres carrés et d'une hauteur de 5 mètres, permettant notamment l'utilisation des techniques nouvelles de sonorisation.

La danse bénéficie de locaux diversifiés, regroupés dans un bâtiment spécifique. Les cinq studios réalisés présentent les qualités indispensables à l'exercice de la discipline : vaste surface, géométrie proche du carré, grande hauteur ; ils sont équipés de planchers adaptés.

La médiathèque, implantée sur 1 000 mètres carrés, regroupe une salle de consultation, pourvue de postes d'écoute individuelle ou collective, et une salle de prêt. La première rassemble le fonds documentaire de la rue de Madrid, comprenant trente-neuf mille titres, mis en dépôt par la Bibliothèque nationale. Le fonds documentaire de la seconde est entièrement nouveau. Il est constitué

d'environ cinq mille titres en quatre exemplaires. Les étudiants et les enseignants peuvent y emprunter des documents imprimés ou sonores (Compact Discs, vidéocassettes, vidéodisques).

Le centre audiovisuel constitue le lieu privilégié de l'initiation, ainsi que de l'enregistrement et de la production de matériaux pédagogiques de qualité professionnelle. Il offre 215 mètres carrés de studios et d'ateliers. Un réseau câblé le relie aux trois salles ouvertes au public et au plateau d'orchestre, ce qui permet de réaliser des enregistrements de haut niveau de toutes les manifestations publiques. Ce centre audiovisuel est indispensable aux interprètes et aux compositeurs et joue un rôle essentiel dans la formation des ingénieurs du son.

Le gymnase de 300 mètres carrés se justifie par les innovations pédagogiques, qui tendent à intégrer de plus en plus des activités sportives ou physiques dans le cursus des élèves musiciens (escrime, relaxation, gymnastique, etc.). Une centaine de studios de travail individuel bien insonorisés permettent aux élèves musiciens une plus grande présence au C.N.S.M.D. Le Conservatoire comprend également tous les locaux nécessaires à la vie collective des élèves, notamment les résidences pour étudiants, composées de cinquante-quatre logements, un restaurant universitaire et des foyers permettant une meilleure convivialité entre étudiants et enseignants.

Le C.N.S.M.D. de Paris est, depuis 1980, un établissement public à caractère administratif, placé sous la tutelle du ministère de la Culture (Direction de la musique et de la danse). Le directeur est assisté d'un conseil pédagogique, composé d'enseignants et d'étudiants élus, qu'il consulte pour toutes les réformes pédagogiques. Comme tout établissement public, le Conservatoire est doté d'un conseil d'administration formé de membres élus ou

nommés par le ministre. Il vote le budget et discute des questions d'orientation générale.

L'enseignement dispensé par le C.N.S.M.D. doit permettre « l'acquisition des connaissances théoriques et de la maîtrise pratique nécessaires à l'exercice musical, vocal et chorégraphique, quels qu'en soient l'époque, le genre, la civilisation ou la technique » (décret du 18 février 1980). Le C.N.S.M.D. vise à redéfinir sa pédagogie autour de cinq grands objectifs de formation : la formation internationale des élèves, la polyvalence des métiers, l'interdisciplinarité (grâce à des concerts ou à des spectacles lyriques et chorégraphiques), le décloisonnement (grâce à une diversification intégrant toutes les musiques du monde et toutes les époques), enfin la maîtrise de l'environnement musical, rendue possible par le recours à des techniques audiovisuelles, mais aussi par une politique active de promotion et de communication.

Les réformes apportées depuis 1984 sont nombreuses : celle des classes d'orchestre (mieux intégrées au cursus instrumental, et où sont souvent invités des chefs de notoriété internationale), celle de la formation des violons solos et des chefs de chœur, celle du cycle de perfectiounement, élargi à toutes les disciplines instrumentales et destiné à préparer les meilleurs jeunes solistes aux concours internationaux, celle des études vocales (langues étrangères, analyse, relaxation, comédie, etc.) débouchant sur des spectacles lyriques.

Le Conservatoire a développé son département de musique ancienne. Il a créé une classe d'acoustique musicale et trois nouveaux départements de pédagogie, de jazz et de musiques improvisées et de formation de musiciens-ingénieurs du son (à l'instar des *tonmeister* allemands).

Le département de danse a été totalement réorganisé, à partir du rapport de Jacques Garnier (1988) : création de classes de danse contemporaine, de composition chorégraphique et d'écriture du mouvement, intégrées dans un cursus comprenant trois cycles d'études.

Alain LOUVIER

MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris

En 1985, l'architecte Christian de Portzamparc est chargé de concevoir et de réaliser deux des établissements publics du parc de La Villette : le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et la Cité de la musique, qui doit accueillir un musée de la Musique. En 1990, Franck Hammoutène se voit confier l'aménagement intérieur du futur musée de la Musique et, l'année suivante, la responsabilité d'établir le programme définitif de présentation de ce musée est donnée à Henri Loyrette. Les collections de ce musée sont fondées en partie sur les acquis de celui qui était sis au Conservatoire de Paris de la rue de Madrid.

Au début de 1997, ce musée ouvre ses portes au public. Ce qui le différencie de tous les autres musées existants et lui confère une place à part, c'est sa *multidimensionnalité*. Il réunit en effet un centre de recherche et de documentation, un laboratoire de recherche et de restauration (l'ouverture du musée a suscité une campagne de restauration unique dans les annales muséographiques en faisant intervenir plus de 80 spécialistes sur près de 700 instruments) et un service culturel ayant pour tâches de faire découvrir la musique à *tous* les publics, de mettre en valeur les collections et les instruments (concerts organisés avec des fac-similés ou des originaux), d'organiser des conférences et des colloques. Ouvert à tous les publics, se consacrant à toutes les musiques, ce musée, en sa pluridisciplinarité, se définit ainsi non plus comme un musée des instruments mais, son nom l'indiquant, comme le premier véritable musée de la *musique* .

Lieu de rencontres et d'échanges, cet établissement public n'en assure pas moins deux missions principales proprement muséographiques : conserver ses collections et les développer. Ainsi, une salle, entièrement consacrée au xx^{e} siècle, présente des instruments non encore reconnus officiellement par certains musées (guitares électriques, synthétiseurs, instruments M.I.D.I., U.P.I.C. de Xenakis, 4X de l'I.R.C.A.M., etc.).

Ce musée propose des visites *avec* ou *sans* guides-conférenciers. Dans le premier cas, le visiteur découvre les neuf salles d'exposition permanente présentant quelque neuf cents instruments, tableaux, sculptures et objets divers. Deux innovations sont à son service : grâce à un casque à infrarouge, il dispose d'un parcours sonore illustrant ce qu'il voit exposé dans les vitrines ; il peut aussi faire appel à des bornes interactives qui lui donnent les réponses à des questions sur les genres musicaux, les rapports entre musique et société, les moyens de diffusion de chaque époque, les définitions de termes techniques. Un texte spécifiquement adapté aux enfants de six à douze ans est disponible. Dans le cas des visites *avec* conférenciers, le musée propose un service à la carte : visite générale de l'exposition permanente ; visites-découvertes (incluant cinq thématiques différentes) ; visites-ateliers (permettant de préparer par cinq approches différentes la découverte des collections) et visites-contes (réalisées pour les enfants par des conteurs professionnels).

Les 3 000 mètres carrés d'exposition permanente sont ainsi conçus dans un double parcours. Le premier, organisé autour des lieux de concert, met en perspective des instruments liés à une date marquante de l'histoire de la musique et de la société qui les ont vus apparaître. Ainsi découvre-t-on, pour commencer, l'*Orfeo* de Monteverdi au travers de son instrumentarium spécifique, avec la

maquette de la salle du palais ducal de Mantoue où l'œuvre fut créée. Citons ensuite, entre autres, *Dardanus* de Rameau, le Palais-Royal et le salon de La Pouplinière (1755) ; la *Symphonie parisienne* de Mozart et son écrin, le palais des Tuileries (1778) ; la *Symphonie fantastique* de Berlioz (donnant à voir l'orchestre romantique) et la salle de sa création au Conservatoire de Paris (1830) ; *Parsifal* de Wagner avec la maquette du Festspielhaus de Bayreuth (1876) ; le *Sacre du printemps* de Stravinski et le lieu de sa première représentation, le Théâtre des Champs-Élysées (1913) ; l'espace de projection de l'I.R.C.A.M., salle modulable de conception révolutionnaire où eut lieu la création française d'*Exposition* de Kagel (1978).

Le second parcours complète ce trajet chronologique par des vitrines réparties sur différents plateaux, présente les instruments par familles et les replace dans leur contexte historique. Ainsi, les cornets, luths et cistres sont-ils présents sur le plateau du XVII^e^ siècle, les clarinettes sur celui du XVIII^e^ et les saxhorns sur celui du XIX^e^... Enfin, d'autres espaces sont aménagés, qui proposent des monographies de facteurs célèbres.

Cette conception fait se recouper trois approches complémentaires permettant de cerner au plus près toutes les implications de l'organologie sur la musique (et vice versa), et de la société sur ces dernières.

La collection, quant à elle, est d'une très grande richesse. On citera ses archiluths vénitiens du XVII^e^ siècle, ses guitares signées Voboam, ses violons d'Amati, de Guarnerius, de Stradivarius, ses flûtes à bec de Hotteterre, ses clavecins flamands des Ruckers, ses pianoforte d'Érard et de Pleyel, ses saxophones de Sax, une précieuse vielle sārangi de l'Inde du Nord (XVII^e^ s.) ou un tambour

de poitrine du Zaïre (XIX^e s.). À quoi s'ajoute le plateau du XX^e siècle, qui compte quelques superbes spécimens comme des instruments de percussion ayant appartenu à Varèse, le synthétiseur E-Mu de Frank Zappa, une guitare de Django Reinhardt, un violon de Stéphane Grappelli ou un violon électronique conçu par Max Mathews.

L'esthétique de cet aménagement architectural est très réussie avec ses persiennes laissant passer la lumière extérieure en de fines lignes et la couleur grise dominante des murs, qui produisent sur le visiteur un sentiment d'apaisement, de recueillement, d'ailleurs et de mystère. Les instruments – exposés à la hauteur à laquelle ils sont normalement joués – semblent comme suspendus en leurs vitrines. La haute technologie requise s'y fait invisible et rien ne vient interrompre la relation instituée par les objets et l'œil du visiteur.

Alain FÉRON

MUSIQUE CONTEMPORAINE - Introduction

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE se flatte de produire et de faire entendre des sons nouveaux, même s'ils sont élaborés avec les moyens traditionnels. Elle continue d'utiliser, en effet, l'orchestre classique, adapté bien sûr, avec généralement une masse d'instruments à vent et à percussion plus importante qu'autrefois. Et, surtout, les dispositions instrumentales ne respectent plus la division habituelle des pupitres ; elles font éclater l'orchestre, qu'elles atomisent en autant de parties individuelles qu'il y a d'instruments en jeu (d'où ces partitions géantes écrites sur plusieurs dizaines de portées distinctes), quand ce n'est pas en petits sous-groupes, voire en sous-orchestres.

Edgar Varèse avait annoncé, au début du xx^{e} siècle, une musique fondée sur la sonorité, sur le dynamisme de l'émission sonore. La musique contemporaine utilise, dans ce but, de nouveaux procédés d'émission du son : par le souffle, par l'archet, par la main, si bien que le son obtenu n'a souvent plus rien de commun avec le son « normal » de l'instrument. Cet aspect de « laboratoire de sonorités », de prospection sonore, est la caractéristique la plus évidente de la plupart des recherches, celle qui se manifeste le plus directement aux oreilles des auditeurs. Sans parler de certains instruments électroniques, comme l'onde Martenot, qui sont parvenus à s'intégrer dans l'orchestre classique, deux appareils ont contribué, par ailleurs, à bouleverser radicalement la problématique

des sources sonores : le magnétophone et le synthétiseur. Il faut tenir compte également du micro ; employé pour une exécution instrumentale en direct, ce dernier, en effet, modifie complètement les lois habituelles de l'instrumentation ; il permet de faire ressortir n'importe quel son, même le plus infime.

Ainsi, la musique contemporaine n'offre pas seulement un éventail de sonorités inédites mais également des possibilités sonores suscitant de nouvelles démarches, qui l'ont scindé en deux courants : une musique toujours exécutée en direct, mais utilisant très souvent des appareils qui modifient le son en temps réel (le synthétiseur et l'ordinateur) ; une musique pré-enregistrée, la musique électro-acoustique, constituée d'images sonores enregistrées et composées sur un support analogue à la pellicule d'un film.

En 1945, la situation pouvait sembler assez claire : d'un côté, les gardiens d'une tonalité préservée, même élargie ; de l'autre, les compositeurs « sériels », adeptes convaincus du dodécaphonisme qu'ils pensaient voir définitivement succéder à la tonalité (faut-il rappeler que les lois sérielles sont très précisément anti-tonales, c'est-à-dire édictées tout exprès pour battre en brèche le sentiment tonal, si prompt à revenir, tel le naturel, dès qu'on l'a chassé ?). Or il n'a pas fallu vingt ans pour que le système sériel devienne plus ou moins caduc et pour que la tonalité réapparaisse dans les œuvres dites d'« avant-garde », avec des pièces comme *Stimmung*, de Karlheinz Stockhausen (ancien « sériel » militant), ou *In C* de Terry Riley, l'un des pionniers de cette néo-tonalité. Cependant, l'emploi de cette tonalité généralement statique qui marque les œuvres nouvelles ne rétablit pas pour autant les fonctions tonales traditionnelles, telles les modulations, la dissonance et sa résolution. En fait, ces œuvres s'inscrivent plutôt dans une ambiance tonale,

alors que leur discours se situe sur un tout autre plan, dans des évolutions de densités, d'épaisseurs ou de rythmes. (*Lontano*, pour orchestre, de György Ligeti en est un exemple.) Et l'on comprend bien pourquoi : la révolution sérielle conservait la hauteur comme « paramètre » essentiel, malgré quelques tentatives plus ou moins volontaristes et scolastiques de Stockhausen, Boulez et même de Messiaen pour donner au rythme, aux intensités, aux timbres un degré égal d'abstraction et de complexité. Mais, à partir du moment où cette musique portait son effort de recherche sur la chair même de la sonorité et sa texture, ou bien s'organisait selon une conception massique et statistique, peu importait dès lors que l'on entendît ou non un accord parfait. C'est donc tout naturellement que la tonalité s'est réinstallée, les instruments classiques étant conçus pour jouer tonalement. Du même coup, on a pu constater que le « bruit » pouvait coexister pacifiquement avec l'emploi de modes traditionnels comme dans la *Passion selon Saint-Luc* de Penderecki.

En d'autres termes, le débat « pour ou contre la tonalité » est dépassé. Un autre problème en revanche demeure entier, celui de la création de nouveaux langages musicaux. On sait que les compositeurs d'autrefois n'avaient guère le choix du système dans lequel ils composaient et qu'ils considéraient comme « naturel ». Aujourd'hui, les systèmes, les formes sont individuels, et, du même coup, les conventions et le code disparaissent, d'où un risque de solipsisme. D'où peut-être aussi, chez les compositeurs, l'obsession d'une problématique du hasard et de la détermination, de la nécessité et de la contingence ainsi qu'une interrogation très poussée sur ce qui constitue une œuvre comme ouverte ou fermée, fixe ou variable. C'est pourquoi l'on constate, dans la musique contemporaine, des oscillations vertigineuses, d'une œuvre à l'autre, entre le plus grand déterminisme (ainsi les systèmes de composition conçus pour calculer le plus petit micro-détail, selon une loi de fer,

dans *Kontra-Punkte* de Stockhausen) et le plus grand indéterminisme (ainsi les œuvres dont la partition se réduit à quelques lignes de texte servant d'indication générale, notamment chez Cage et chez Stockhausen, dans sa période dite « intuitive »). Il est facile de retrouver dans ces extrêmes une même obsession de la maîtrise de l'œuvre : une maîtrise soit complètement surveillée et contrôlée, soit farouchement déniée. On en est ainsi venu à faire intervenir le hasard – et même l'aléa –, notion vague qui recouvre un certain nombre d'expériences très différentes. Sont appelées aléatoires, par exemple, des œuvres « mobiles » se présentant comme des labyrinthes, c'est-à-dire comme un ensemble de brèves séquences ou de mouvements dont le parcours ou l'ordre d'exécution est laissé libre à l'exécutant : la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez, le *Klavierstück XI* de Stockhausen, plus tard, la série des *Archipels* d'André Boucourechliev sont autant d'illustrations bien connues de cette conception « mobile ». Dans certains cas, le compositeur emploie des procédés de tirages au sort pour choisir entre diverses possibilités, ou bien des systèmes de notation graphique, erratiques et arbitraires, destinés à servir d'incitation globale à l'interprète qui les utilisera à sa guise.

À l'inverse, le hasard peut être déterminé de manière très précise par l'utilisation du calcul des probabilités, comme chez Iannis Xenakis. Il peut être encore provoqué par l'emploi des machines, par des mélanges aléatoires sur plusieurs magnétophones ou par l'utilisation de tables de nombres tirées au hasard grâce à un ordinateur. Force est donc de constater que le terme de hasard recouvre des réalités très variées. Il faut dire aussi que l'auditeur est le plus souvent bien en peine de distinguer, dans ces œuvres, le jeu du fixe et du variable, du déterminé et de l'indéterminé, tant ces jeux restent éminemment conceptuels. Mais ils traduisent aussi une certaine façon, pour le compositeur, de poser la question de sa

responsabilité : cette « autocritique » l'amène souvent à en déléguer une part plus ou moins grande aux interprètes, ou au hasard, sans renoncer pour autant à son titre et à ses droits d'auteur. D'autres, plus conséquents peut-être, s'assemblent en groupes de composition ou d'improvisation collective. Mais on est loin d'une disparition du compositeur selon le modèle habituel, modèle auquel se conforment la plupart des grands noms de la musique contemporaine, de Luciano Berio à Henri Dutilleux en passant par Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Olivier Messiaen...

La musique classique était soit notée sur partition, soit « notable », dans le cas, par exemple, des improvisations au clavier d'un Bach ou d'un Liszt, qu'un auditeur particulièrement agile aurait pu prendre en dictée musicale. Aujourd'hui, la notation conventionnelle, bien que très efficace, ne suffit plus ; chaque compositeur est amené à inventer des signes de notation nouveaux pour des actions instrumentales nouvelles – signes qu'il doit souvent recréer et spécifier pour chaque nouvelle partition. La notation moderne fait songer de plus en plus à une tour de Babel. Certains en viennent à situer leur travail de création au niveau même de la partition, en considérant celle-ci comme un graphisme en soi, ou comme une réflexion sur l'intention musicale : on se trouve en présence d'une « musique graphique », ou d'une « musique conceptuelle » (musique à lire de Dieter Schnebel, propositions et concepts d'œuvres de George Brecht). À l'autre extrême, la musique électro-acoustique développe une pratique de la musique non notée, et, le plus souvent, non notable.

Ainsi, à l'instar de certaines tendances des arts plastiques et de la littérature, et bien après elles, la composition musicale se met à prendre pour objet de son travail une réflexion explicite sur elle-même, sur ses modes de fonctionnement, de diffusion, de

fabrication, mais, curieusement, assez peu sur son mode d'écoute. La musique devient une activité extrêmement réflexive, s'observant sans cesse, engagée dans une auto-analyse infinie. Mais d'autres compositeurs n'en mènent pas moins des recherches passionnées où l'expression et le plaisir de la sonorité continuent de tenir une place importante.

Michel CHION

MUSIQUE CONTEMPORAINE - L’évolution de la musique depuis 1945

Introduction

L’essor de la musique après la guerre est lié, en grande partie, au rôle déterminant joué en Europe par trois hommes qui furent à la fois des compositeurs et des pédagogues de premier plan. Olivier Messiaen, tout d’abord, qui forma la plupart des compositeurs importants de la seconde moitié du siècle, et les initia aux musiques non européennes, les sensibilisant à une conception nouvelle de la durée et de la forme ; René Leibowitz, ensuite, qui leur transmit la technique sérielle qu’il avait lui-même apprise d’Anton Webern (Max Deutsch devait jouer le même rôle à Paris plus longtemps encore) ; Pierre Schaeffer, enfin, qui, dans les studios de la R.T.F. à Paris, fit découvrir à un certain nombre de créateurs le domaine de la musique concrète. Paris fut donc, dès 1945, un centre musical important, de même que l’Allemagne, notamment au travers des célèbres cours d’été de Darmstadt et du festival de Donaueschingen, ainsi que plus tardivement New York, avec John Cage, ses « descendants », et l’école dite « répétitive ».

1. Le sérialisme

Après la guerre, les jeunes musiciens éprouvent le besoin fébrile de reconstruire sur des bases solides et durables le système sériel, tel que l'a développé A. Webern, mort accidentellement en 1945, et qui fait figure, à leurs yeux, de modèle, de voie à suivre. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué, Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, et, par la suite, Jean-Claude Éloy dans sa première période ou Gilbert Amy entreprennent d'organiser minutieusement tous les caractères sonores, tous les « paramètres » notables sur la partition tels que la hauteur, l'intensité, la durée ou le timbre, afin de les soumettre à un contrôle total et de leur appliquer un traitement sériel. C'est ce que l'on a appelé le « sérialisme intégral » ; il devait inspirer des œuvres sévères et abstraites comme le premier cahier des *Structures* de Pierre Boulez, les *Kontra-Punkte* de Karlheinz Stockhausen, ou *Polifonica-Monodia-Ritmica* de Luigi Nono, dans lesquelles se retrouve un même effort pour « éliminer, comme l'écrivait Boulez, toute trace d'héritage ». Plus tard, Igor Stravinski lui-même, dans sa deruière période, adopte l'écriture sérielle, tandis qu'avec son *Mode de valeurs et d'intensité* (1949) pour piano, Olivier Messiaen essaye de se placer à l'avant-garde de ce mouvement, vis-à-vis duquel il reprend d'ailleurs rapidement ses distances. Le sérialisme intégral marque profondément les esprits, sans toutefois empêcher des créateurs indépendants comme André Jolivet, Francis Poulenc ou Henri Dutilleux de poursuivre une voie personnelle, plus proche de la tradition. Mais, rapidement, les « sérialistes » assouplissent leur style, réintègrent certains éléments de la tradition. Se présentent alors diverses réactions, se développent différents courants, qui, contrairement au sérialisme, ne donneront pas plus naissance à des mouvements qu'à des corps de doctrines : d'ailleurs, après le début des années cinquante, plus aucune école ne verra le jour, hormis peut-être celle de l'électro-acoustique française (entre 1950 et 1960) au sein du Groupe de

recherches musicales, fondé par Pierre Schaeffer.

date	compositeur	titre de l'œuvre	commentaire
1946-1948	Olivier Messiaen	Turangalîla-Symphonie (pour grand orchestre)	l'apogée de la période « hyperexpressive » de l'auteur
1946-1948	John Cage	*Sonates et interludes* (pour piano préparé)	l'un des premiers grands cycles conçus pour un instrument traditionnel utilisé de manière « différente »
1948	Pierre Schaeffer	*Études de musique concrète*	les premières œuvres de musique concrète (sur disque rouge)
1949	Olivier Messiaen	*Mode de valeurs et d'intensités* (pour piano)	l'une des premières tentatives de traitement sériel de tous les paramètres du son ; elle eut une influence marquante
1952	Pierre Boulez	*Structures* (pour deux pianos, premier livre)	deux des œuvres les plus radicales, dans le courant postwebernien de l'après-guerre
1952-1953	Karlheinz Stockhausen	*Kontra-Punkte* (pour dix instruments)	
1953-1957	Pierre Boulez	*Le Marteau sans maître* (pour voix et ensemble instrumental)	un grand classique de la musique sérielle française
1954	Edgar Varèse	*Déserts* (pour ensemble instrumental et bande magnétique)	l'une des premières œuvres « mixtes » ... et l'un des derniers véritables « scandales » de la musique contemporaine
1953-1954	Iannis Xenakis	*Metastaseis* (pour orchestre)	œuvre « stochastique » (probabilités), écriture massique
1958	Karlheinz Stockhausen	*Klavierstück XI* (pour piano)	œuvre « ouverte » proposant à l'interprète plusieurs trajets
1957-1958	John Cage	*Concerto pour piano* (et orchestre)	une des œuvres les plus « indéterminées » de Cage
1957-1958	Igor Stravinski	*Threni* (pour chœurs et orchestre)	l'œuvre classique de la période sérielle de Stravinski
1958-1959	György Ligeti	*Apparitions* (pour orchestre)	suppression de la distinction note-bruit
1959	Giacinto Scelsi	*Quattro Pezzi su una nota sola*	hétérogénéités des sons
1959-1960	Krzysztof Penderecki	*Anaklasis* (pour orchestre)	une nouvelle musique « technique »
1960	Luigi Nono	*Intolleranza* (action scénique)	un « opéra » à l'écriture sérielle, socialement et politiquement engagé
1958-1960	Mauricio Kagel	*Sur scène* (récitant, basse, violon, trois instruments)	l'une des premières pièces de « théâtre musical »
1960	Luciano Berio	*Circles* (soprano, harpe, percussions)	mariage de la technique sérielle et d'une écriture lyrique et fluide
1960	La Monte Young	*The Theatre of Eternal Music*	une expérience de musique minimaliste et infinie
1952	Pierre Henry	*Le Voyage* (pour bande magnétique)	le classique de la musique électroacoustique
1961-1962	Benjamin Britten	*War Requiem* (solistes, chœurs et orchestre)	un solide requiem à l'ancienne
1961-1963	Witold Lutoslawski	*Trois Poèmes d'Henri Michaux* (chœurs et orchestre)	un surréalisme musical efficace qui emploie des procédés aléatoires
1961-1964	Bernd Alois Zimmermann	*Les Soldats* (opéra)	la permanence de l'opéra allemand dans une écriture moderne
1964	Hans Werner Henze	*Der Junge Lord* (opéra)	
1964	Terry Riley	*In C*	œuvre emblématique de la musique minimaliste
1965	Iannis Xenakis	*Terretektorh* (pour orchestre disséminé dans le public)	un essai de musique « spatialisée », où le son instrumental se déplace autour du public
1967	Steve Reich	*Piano Phase* (pour deux pianos)	les débuts de la « musique répétitive »
1967	Brian Ferneyhough	*Sonatine pour quatuor à cordes*	
1968	Ivo Malec	*Lumina* (pour orchestre à cordes et bandes)	le classique de la musique « mixte »
1968	Karlheinz Stockhausen	*Stimmung* (pour six vocalistes)	une musique méditative et hypersonorisante de très longue durée
1969	Dieter Schnebel	*MO-MO* (musique à lire)	un exemple de musique conceptuelle
1967-1970	Mauricio Kagel	*Staatstheater* (opéra)	un opéra de théâtre musical
1967-1970	Henri Dutilleux	*Tout un monde lointain* (concerto pour violoncelle et orchestre)	la permanence du style somptueux de Dutilleux
1971	Jean-Claude Éloy	*Kâmakalâ* (trois groupes d'orchestre et chœurs)	« retour aux sources » (indiennes)
1971-1974	Olivier Messiaen	*Des canyons aux étoiles* (orchestre et piano)	Messiaen à l'apogée de sa dernière manière, éblouie et pacifiée
1970-1972	François Bayle	*L'Expérience acoustique* (bandes magnétiques)	musique électroacoustique
1973	Michel Chion	*Requiem* (pour bande magnétique)	l'électroacoustique comme « cinéma pour l'oreille »
1976	Giuseppe Sinopoli	*Tombeau d'Henri II*	nouveau lyrisme, direct et savant, des années 1970
1976	Philip Glass	*Einstein on the Beach* (pour voix et instruments)	opéra répétitif, mise en scène chorégraphique de Robert Wilson

Copyrighted material

1978	Boisy Jolas	*Bismuth* (pour piano et orchestre)	
1978-1979	Hugues Dufourt	*Saturne* (pour orchestre)	ensemble instrumental mixte physique
1979	Claude Ballif	*Un coup de dés* (chœur, instruments, bande)	
1974-1985	Gérard Grisey	*Espaces acoustiques* (six pièces, formations diverses)	reconstruction du spectre
1979-1981	Heinz Holliger	*Scardanelli-Zyklus* (chœur mixte, flûte, ensemble de chambre, bande)	
1978-1980	György Kurtág	*Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* (pour soprano et ensemble de chambre)	extrême concision
1981	Franco Donatoni	*Tema* (pour douze instruments)	« réflexion sur des matériaux articulés extraits d'une partition antérieure »
1981-1988	Pierre Boulez	*Répons* (pour six instruments solistes, ensemble de chambre, électronique en direct)	électroacoustique mixte en temps réel
1983-1984	Helmut Lachenmann	*Mouvement*	recherche sur les modes de jeu
1984-1985	Elliott Carter	*Penthode* (cinq groupes de quatre instruments)	caractérisation des différents groupes instrumentaux, complexité
1985-1995	György Ligeti	*Études* (pour piano)	recherches sur la polyrythmie
1988	Horatiu Radulescu	*Byzantine Prayer for Gracinia* (24 flûtistes)	musique spectrale « statique »
1989	Luigi Nono	« *Hay que caminar* », soñando (deux violons)	travail sur la dynamique et le timbre, déplacements des sources sonores
1990	Julio Estrada	*Ixkán/Tzoni* (pour quatuor à cordes)	travail sur le contrepoint
1991	Iannis Xenakis	*GENDY3* (pour ordinateur)	possibilités stochastiques étendues au timbre
1993-1994	Philippe Manoury	*En écho* (pour voix et électronique)	« transformations en temps réel de la voix soliste »
1999	Philippe Hurel	*Quatre variations* (pour vibraphone et ensemble instrumental)	œuvre pour soliste et ensemble « s'opposant systématiquement à l'idée du concerto »
2001	Pascal Dusapin	*Perelà, « L'uomo di fumo »* (opéra)	études sur l'intonation
2007	Magnus Lindberg	*Sept ciels* (forme pour orchestre)	recherches sur les motifs et les formes, sur l'orchestration
2007	Philippe Manoury	*Terre ignote* (piano et orchestre de chambre)	réflexion sur les genres, les formes, la place du soliste

Musique contemporaine: quelques œuvres charnières.. *Quelques œuvres charnières. Ce tableau ne prétend pas présenter une anthologie de la musique contemporaine, ni la totalité des compositeurs ; il veut traduire la diversité de la création et cite des œuvres qui ont marqué une rupture, une nouvelle tendance, sans être pour autant les plus achevées sur le plan esthétique.*

date	compositeur	titre de l'œuvre	commentaire
1946-1948	Olivier Messiaen	*Turangalîla-Symphonie* (pour grand orchestre)	l'apogée de la période « hyperexpressive » de l'auteur
1946-1948	John Cage	*Sonates et Interludes* (pour piano préparé)	l'un des premiers grands cycles conçus pour un instrument traditionnel utilisé de manière « différente »
1948	Pierre Schaeffer	*Études de musique concrète*	les premières œuvres de musique concrète (sur disque souple)
1949	Olivier Messiaen	*Mode de valeurs et d'intensités* (pour piano)	l'une des premières tentatives de traitement sériel de tous les paramètres du son ; elle eut une influence marquante
1952	Pierre Boulez	*Structures* (pour deux pianos, premier livre)	deux des œuvres les plus radicales, dans le courant postwebernien de l'après-guerre
1952-1953	Karlheinz Stockhausen	*Kontra-Punkte* (pour dix instruments)	
1953-1957	Pierre Boulez	*Le Marteau sans maître* (pour voix et ensemble instrumental)	un grand classique de la musique sérielle française
1954	Edgar Varèse	*Déserts* (pour ensemble instrumental et bande magnétique)	l'une des premières œuvres « mixtes », et l'un des derniers véritables « scandales » de la musique contemporaine
1953-1954	Iannis Xenakis	*Metastaseis* (pour orchestre)	œuvre « abstraite/concrète » (architectonique), écriture musicale
1958	Karlheinz Stockhausen	*Klavierstück XI* (pour piano)	œuvre « mobile » proposant à l'interprète plusieurs tracés
1957-1958	John Cage	*Concerto pour piano* (et orchestre)	une des œuvres les plus « indéterminées » de Cage

Copyrighted material

1957-1958	Igor Stravinski	*Threni* (pour chœurs et orchestre)	l'œuvre classique de la période sérielle de Stravinski
1958-1959	György Ligeti	*Apparitions* (pour orchestre)	suppression de la distinction note-bruit
1959	Giacinto Scelsi	*Quattro Pezzi* su una nota sola	microprocessus des sons
1959-1960	Krzysztof Penderecki	*Anaklasis* (pour orchestre)	une nouvelle musique « technique »
1960	Luigi Nono	*Intolleranza* (action scénique)	un « opéra » à l'écriture sérielle, socialement et politiquement engagé
1958-1960	Mauricio Kagel	*Sur scène* (récitant, basse, violon, trois instruments)	l'une des premières pièces de « théâtre musical »
1960	Luciano Berio	*Circles* (soprano, harpe, percussions)	mariage de la technique sérielle et d'une écriture lyrique et fluide
1960	La Monte Young	*The Theatre of Eternal Music*	une expérience de musique minimaliste et infinie
1962	Pierre Henry	*Le Voyage* (pour bande magnétique)	le classique de la musique électroacoustique
1961-1962	Benjamin Britten	*War Requiem* (solistes, chœurs et orchestre)	un solide requiem à l'ancienne
1961-1963	Witold Lutosławski	*Trois Poèmes d'Henri Michaux* (chœurs et orchestre)	un survivalisme musical efficace qui emploie des procédés aléatoires
1957-1964	Bernd Alois Zimmermann	*Les Soldats* (opéra)	la permanence de l'opéra allemand dans une écriture moderne
1964	Hans Werner Henze	*Der Junge Lord* (comédie)	
1964	Terry Riley	*In C*	œuvre emblématique de la musique minimaliste
1965	Iannis Xenakis	*Terretektorh* (pour orchestre disséminé dans le public)	un essai de musique « spatialiste », où le son instrumental se déplace autour du public
1967	Steve Reich	*Piano Phase* (pour deux pianos)	les débuts de la « musique répétitive »
1967	Brian Ferneyhough	*Sonatine* pour quatuor à cordes	
1968	Ivo Malec	*Lumina* (pour orchestre à cordes et bande)	le classique de la musique « mixte »
1968	Karlheinz Stockhausen	*Stimmung* (pour six vocalistes)	une musique méditative en hyperconsonance de très longue durée
1969	Dieter Schnebel	*MO-MO* (musique à tête)	un exemple de musique conceptuelle
1967-1970	Mauricio Kagel	*Staatstheater* (opéra)	un opéra de théâtre musical
1967-1970	Henri Dutilleux	*Tout un monde lointain* (concerto pour violoncelle et orchestre)	la permanence du style romantique de Dutilleux
1971	Jean-Claude Éloy	*Kâmakalâ* (trois groupes d'orchestre et chœurs)	« retour aux sources » (Indonésie)
1971-1974	Olivier Messiaen	*Des canyons aux étoiles* (orchestre et piano)	Messiaen à l'apogée ou sa dernière manière, décomplexée et pacifiée
1970-1972	François Bayle	*L'Expérience acoustique* (bandes magnétiques)	musique électroacoustique
1973	Michel Chion	*Requiem* (pour bande magnétique)	l'électroacoustique comme « cinéma pour l'oreille »
1975	Giuseppe Sinopoli	*Tombeau d'Alfonso I*	nouveau lyrisme, donné et suivi, des années 1970
1976	Philip Glass	*Einstein on the Beach* (pour voix et instrumental)	opéra répétitif, mise en scène chorégraphique de Robert Wilson
1976	Boisy Jules	*Stances* (pour piano et orchestre)	
1976-1979	Hugues Dufourt	*Saturne* (pour orchestre)	ensemble instrumental mixte atypique
1979	Claude Ballif	*Un coup de dés* (chœur, instruments, bande)	
1974-1985	Gérard Grisey	*Espaces acoustiques* (six pièces, formations diverses)	reconstruction du spectre
1979-1981	Heinz Holliger	*Scardanelli-Zyklus* (chœur mixte, flûte, ensemble de chambre, bande)	
1976-1980	György Kurtág	*Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* (pour soprano et ensemble de chambre)	extrême concision
1981	Franco Donatoni	*Tema* (pour douze instruments)	« réflexion sur des matériaux articulés extraits d'une partition antérieure »
1981-1988	Pierre Boulez	*Répons* (pour six instruments solistes, ensemble de chambre, électronique en direct)	électroacoustique mixte en temps réel
1983-1984	Helmut Lachenmann	*Mouvement*	recherche sur les modes de jeu
1984-1985	Olivier Cadet	*Pentitude* (cinq groupes de quatre instruments)	caractérisation des différents groupes instrumentaux complexité
1985-1988	György Ligeti	*Études* (pour piano)	recherches sur la polyrythmie
1988	Horațiu Rădulescu	*Byzantine Prayer for Gesonia* (24 flûtistes)	musique spectrale « statique »
1989	Luigi Nono	« *Hay que caminar* », scénario (deux violons)	travail sur la dynamique et le timbre, déplacements des sources sonores
1988	Julio Estrada	*Ishkhi'loni* (pour quatuor à cordes)	travail sur le continuum

Copyrighted material

1991	Iannis Xenakis	GENDY3 (pour ordinateur)	procédés stochastiques étendus au timbre
1993-1994	Philippe Manoury	En écho (pour voix et électronique)	« transformation en temps réel de la voix scilée »
1999	Philippe Hurel	Quatre variations (pour vibraphone et ensemble instrumental)	œuvre pour soliste et ensemble « s'opposant systématiquement à l'idée du concerto »
2001	Pascal Dusapin	Perelà, « L'uomo di fumo » (opéra)	études sur l'intonation
2007	Magnus Lindberg	Sept rite (Kernel (pour orchestre)	recherches sur les motifs et les formes, sur l'orchestration
2007	Philippe Manoury	Terre ignote (piano en orchestre de chambre)	réflexion sur les genres, les formes, la place du soliste

Musique contemporaine: quelques œuvres charnières.. *Quelques œuvres charnières. Ce tableau ne prétend pas présenter une anthologie de la musique contemporaine, ni la totalité des compositeurs ; il veut traduire la diversité de la création et cite des œuvres qui ont marqué une rupture, une nouvelle tendance, sans être pour autant les plus achevées sur le plan esthétique.*

2. Les musiques massiques

En réaction aux musiques sérielles, pointillistes et éparpillées, apparaissent les premières musiques « massiques ». Il ne s'agit plus là, pour l'auditeur, d'essayer de se repérer dans une jungle impénétrable de lignes et de notes. Il lui faut suivre des évolutions sonores globales, des ensembles, des nuages, des masses, à l'instar de ces phénomènes naturels (bruissements des cigales, de la pluie, mouvements de foule) dans lesquels Iannis Xenakis, par exemple – le principal initiateur de cette démarche avec *Metastasis*, pour orchestre, en 1954, et *Pithoprakta* en 1956 –, puise ses modèles, préalablement passés au crible d'une formulation mathématique. La simplicité brutale et rafraîchissante de cette musique, avec ses gestes larges et vigoureux, ne compromet pas, chez Xenakis, une composition minutieuse, attentive au moindre détail. Un peu plus tard, en 1958, György Ligeti, avec *Apparitions* – pour orchestre –, propose une musique de sonorité en action, d'évolution « dans la masse », que l'on ne peut analyser comme une combinaison de notes à la manière webernienne.

Copyrighted material

Cette tendance conduit certains compositeurs dits, un peu hâtivement, de l'« école polonaise » – Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki, Henryk Górecki – à une esthétique sommairement « tachiste », qui risque de réduire l'œuvre à une sorte de catalogue d'effets sonores (ainsi *De natura sonoris*, pour orchestre, de K. Penderecki). Il reste que cette réaction massique aura marqué toute la musique contemporaine : elle traduit une volonté de simplification, la recherche d'une conception plus globale de l'œuvre.

3. L'aléatoire

Les compositeurs se mettent en quête, dans le même temps, de nouveaux systèmes d'organisation qui dépassent le système sériel. Certains pensent les trouver dans l'emploi de modèles mathématiques : c'est le cas de Iannis Xenakis, de Pierre Barbaud, d'Alain Louvier (dans certaines de ses œuvres), de Goffried-Michael Koenig, de Michel Philippot...

Simultanément, l'avènement de l'« aléatoire » suscite un important débat sur le problème de la « démission » du compositeur ; ainsi l'article « Aléa », de Pierre Boulez, dénonce, en 1957, ce « refus du choix ». Mais, souvent, cette intervention du « hasard » se borne à proposer différentes permutations dans l'ordre d'exécution d'un certain nombre de séquences données (tel est le projet de la *Troisième Sonate* de Boulez). Quelques compositeurs donnent une liberté d'initiative bien plus considérable à l'interprète, comme les Américains Earle Brown, Morton Feldman et surtout John Cage ; ce dernier va jusqu'à rechercher la non-intentionnalité absolue. Tout cela donnera naissance à beaucoup d'œuvres « mobiles », où un grand nombre de données (le choix et le nombre

des instruments, la longueur ou la nature des événements sonores) sont laissées à l'imagination de l'interprète. Cependant, le phénomène aléatoire ne représente pas, dans la musique d'aujourd'hui, le courant majoritaire : on continue de faire des œuvres « fixes », entièrement « écrites ».

4. Le théâtre musical

Au début des années soixante, un autre courant commence à prendre de l'importance : celui du théâtre musical, principalement avec Mauricio Kagel, compositeur argentin établi en Allemagne et véritable maître du genre. Il s'agit là d'une démarche de composition dans laquelle le spectacle offert au spectateur par l'exécution musicale est pris en compte et mis en scène comme un des éléments de l'œuvre. Les interprètes doivent non seulement jouer de leur instrument, mais aussi accomplir des actions destinées à la représentation en s'aidant souvent de l'instrument même, utilisé comme accessoire de théâtre et objet symbolique ; c'est ainsi qu'un violoncelle ou un piano pourront devenir l'image d'un corps de femme. Chez certains créateurs (Girolamo Arrigo dans *Orden*, Michel Puig, Georges Aperghis ou Claude Prey), le théâtre musical est plus ou moins centré autour de la voix, parole ou chant, et se présente comme une nouvelle forme de drame lyrique. On citera aussi les expériences de Sylvano Bussoti (*Passion selon Sade*) et d'Henri Pousseur (*Votre Faust*). Mais c'est Mauricio Kagel, répétons-le, qui a poussé le plus loin le théâtre musical instrumental et scénique, avec une fécondité et une invention étonnantes, imaginant aussi bien de nouveaux instruments que de nouvelles manières de les employer, jouant par exemple avec beaucoup d'humour du contraste entre ce que l'on voit et ce que l'on entend : ainsi un son très faible produit par une énorme machinerie, dans

Zwei-Mann-Orchester. De telles pièces, évidemment, ne sont pas faites pour être entendues en disque ou à la radio, où elles perdent beaucoup de leur effet, ce qui pose un très réel problème pour l'auditeur lorsqu'il n'est pas en même temps spectateur. Si on a pu voir un instant dans le théâtre musical une libération, la levée d'un refoulement (celui qui faisait de la vision de l'exécution musicale un aspect accessoire et contingent de l'œuvre elle-même), on a vite perçu les limites de ce genre très « culturel », toujours plus ou moins fondé sur l'allusion, la parodie, l'humour, bref le second degré, – ce qui explique qu'il n'ait guère donné d'œuvres suffisamment amples et saisissantes. Si le théâtre musical se présente souvent comme une critique de la tradition, il en perpétue en même temps la nostalgie.

5. Le retour à la traditiou

Or, dans les mêmes années soixante, un grand nombre de compositeurs d'« avant-garde » renouent plus ou moins avec la tradition. Ils le font soit sous la forme critique et grinçante du collage détourné, du montage de citations empruntées à la musique traditionnelle (*Sinfonia*, de Luciano Berio, *Ludwig van*, de Mauricio Kagel, *Heterogeneo*, de Luis de Pablo), soit sous la forme plus respectueuse d'un « retour aux sources » : retour à la consonance, à la continuité (contre la discontinuité absolue et permanente qui était l'idéal du postwébernisme), au son rond et plein de l'instrument (alors que tout un courant « instrumentaliste », dans les années 1950 à 1970, visait à tirer des instruments traditionnels les sons les plus étrangers à leur emploi habituel). Tout cela est dû parfois à l'influence avouée de musiques non européennes : orientales, pour Stockhausen (*Stimmung*, 1968) et Jean-Claude Éloy (*Kamakala*,

1971), ou bien africaines et judaïques pour Steve Reich (*Drumming, Tehillem*).

Au même moment, les musiciens orientaux formés au langage moderue occidental, comme les Japonais Mayuzumi Toshiro, Takemitsu Toru, Taïra Yoshihisa, le Vietnamien N'guyen Thien Dao, le Coréen Ysang Yun, cherchent à renouer avec leur propre tradition.

6. Les musiques répétitives

Développé aux États-Unis, le courant dit « répétitif » est sous bien des aspects un retour à la tradition (utilisation de la consonance, de la répétition, d'un rythme régulièrement pulsé, et du son instrumental pur et non « bruitiste »). Mais il se veut aussi une nouvelle manière de penser la musique, non comme enchaînement de séquences contrastées, mais comme processus graduel d'évolution sur une durée importante. Il est juste, à ce propos, de rappeler qu'un compositeur comme Pierre Henry, avec des œuvres comme *Le Voyage* (1962), avait depuis longtemps appliqué à sa manière cette conception nouvelle, avant que, aux États-Unis, Steve Reich, mais aussi Philippe Glass, Terry Riley, Jon Gibson, Laurie Spiegel, en aient développé de leur côté le principe. Il s'agit au total de musiques essentiellement fondées sur des répétitions variées de brèves formules cycliques superposées, soit se décalant progressivement les unes par rapport aux autres, soit obéissant à une loi de progression et de modification graduelles très étalée dans le temps (*Einstein on the Beach,* de P. Glass). Cette musique a réintroduit un nouveau plaisir du son et du rythme, mais aussi, chez certains épigones, français notamment, un nouvel académisme.

On confond parfois à tort avec ces musiques les musiques dites « minimalistes » (La Monte Young, Phil Niblock, Eliane Radigue), fondées sur des phénomènes continus à évolution lente ou bien sur des micro-phénomènes créés souvent par des moyens électroniques.

7. Tendances diverses

À côté de la musique répétitive, dont l'agrément a regagné un certain public à la musique contemporaine, d'autres tendances se sont développées dans l'ombre : la musique « conceptuelle » de Dieter Schnebel, de George Brecht, de Jean-Yves Bosseur ; la « musique critique » de Johannes Göehl, de René Bastian, du groupe Fluxus. D'autres compositeurs se préoccupent de faire sortir l'œuvre musicale de la salle de concert, soit en l'associant à la danse, à des jeux de lumière, à la vidéo (ces spectacles sont souvent le fait de groupes), soit en pratiquant le happening, l'intervention dans la rue (Max Neuhaus, Hugh Davies), dans l'eau (Michel Redolfi et ses concerts en piscine), ou bien encore en s'intéressant au son urbain (projets d'environnement sonore, souvent liés aux recherches du Canadien Muray Schaefer sur les « paysages sonores »), etc.

Parallèlement s'est développé, dans les années soixante-dix, un courant néo-romantique : tantôt nettement néo-expressif, et même néo-mahlérien, chez des Allemands comme Manfred Trojahn ou Wolfgang Rihm ; tantôt spontanément expressionniste et lyrique comme chez certains compositeurs isolés, de musique électro-acoustique (Pierre Henry, Michel Chion) ; tantôt encore plus indirectement, par le retour à des œuvres de grand souffle et de grande ambition, au propos religieux, descriptif, humaniste ou poétique. Cette tendance se rencontre notamment chez Hugues

Dufourt et Jean-Claude Éloy, mais aussi chez Stockhausen, Ligeti et Sinopoli, cependant que d'autres compositeurs comme Philippe Manoury, Jacques Lenot et Pierre Boulez critiquent cet engloutissement dans l'émotion, qu'ils appellent « anti-intellectualisme ». L'école spectrale, inspirée par les œuvres de Giacinto Scelsi, décompose les sons en partiels pour en former le matériau d'une pièce. Cette tendance est représentée par Gérard Grisey, Tristan Murail et Horatiu Radulescu.

Enfin, à l'écart de ces mouvements nombreux, ou bien ne s'y intéressant que pour y puiser ce qui peut nourrir leur recherche personnelle, de grandes personnalités construisent une œuvre indépendante : Henry Dutilleux, Claude Ballif, Ivo Malec, Luciano Berio, tandis que d'autres encore maintiennent la tradition, un peu aigrie, d'un néo-classicisme issu de l'entre-deux-guerres.

La musique contemporaine ne peut donc être réduite à une lutte entre conservateurs et révolutionnaires. En effet, les clivages issus d'une adhésion ou d'une hostilité à la tonalité n'existent plus. Chacun se préoccupe de définir sa voie propre, un individualisme extrême règne, et la notion même d'avant-garde n'est entretenue que pour des raisons publicitaires. Dans ce contexte, rien ne sert de définir de fictives « tendances » ou de fictives « écoles » qui n'ont d'existence que dans les fichiers des musicographes. Si nous avons tout de même recouru à cette répartition par tendances, c'est avec prudence, car la plupart des compositeurs cités se sont essayés tour à tour, et parfois même concurremment, au théâtre musical, à l'aléatoire, au sériel et au conceptuel.

Michel CHION

8. Perception et musiques

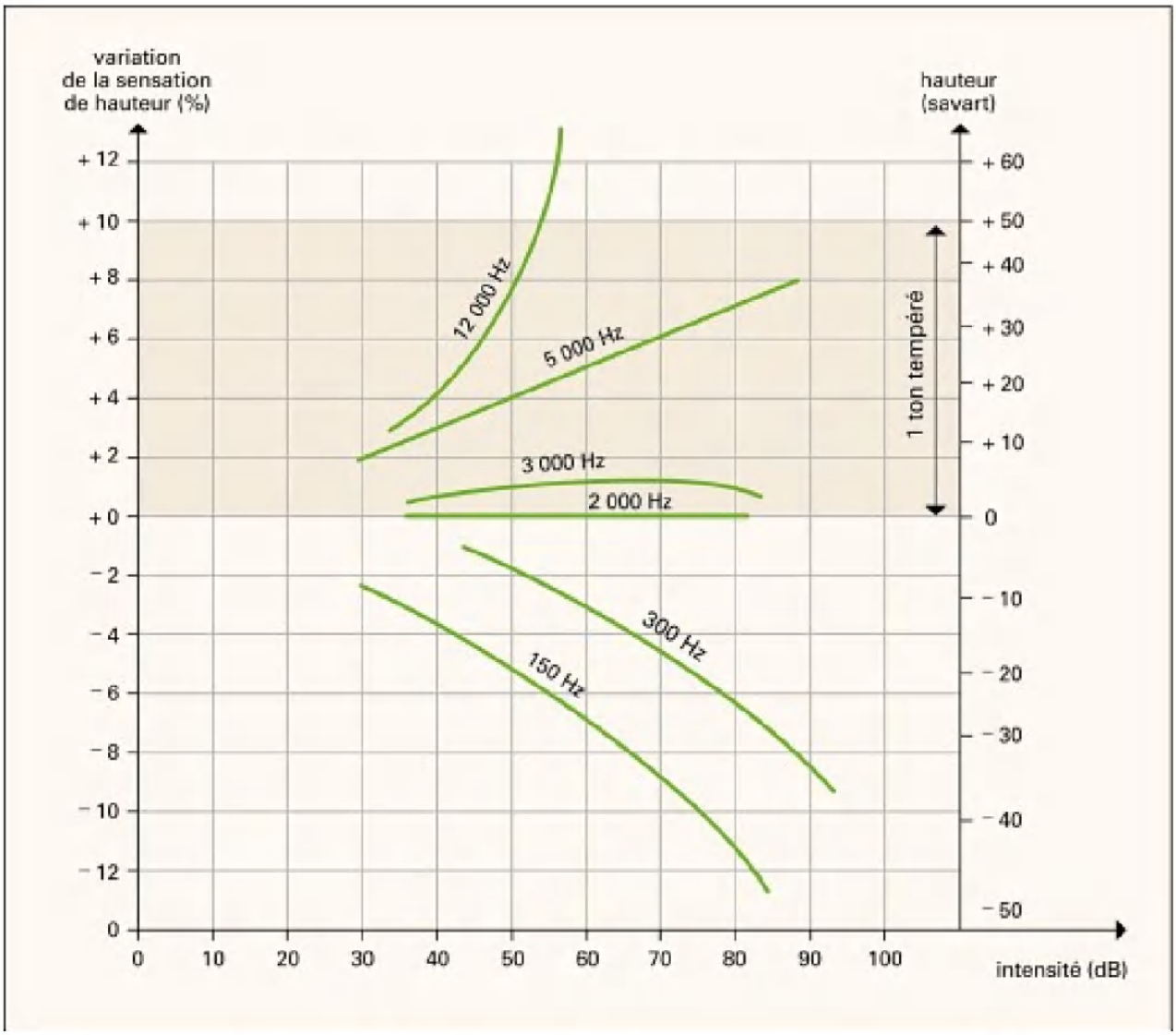
nouvelles

Il est possible de distinguer deux grandes tendances dans l'évolution de la musique depuis le début du xx^{e} siècle : celle qui accorde la primauté aux relations entre les sons – illustrée, par exemple, par les compositeurs sériels – et celle qui s'attache à l'élaboration du son lui-même, et qui consiste, selon Jean-Claude Risset, à « sculpter le son, agir à la naissance des processus sonores, [...] faire s'interpénétrer un monde synthétique et le monde réel ». Monde synthétique, car cette deruière forme de création musicale est fondée sur la synthèse sonore par ordinateur, afin de produire des sonorités complexes inouïes ; l'évolution du son et les spectres sonores y jouent un rôle fonctionnel, d'où le nom de musique spectrale donnée à cette tendance, qui émerge en France à la fin des années 1970 avec le groupe L'Itinéraire, et plus particulièrement Gérard Grisey et Tristan Murail. Monde réel, car ce processus conduit à s'interroger de nouveau sur Ia perception auditive, notamment sur les mécanismes de reconnaissance des hauteurs et des timbres. La relation entre la structure d'un son et la perception du message sonore est en effet un phénomène complexe, et une divergence considérable peut naître entre la réalité sonore et la sensation que l'on en a.

Pour analyser la perception globale d'un son, il est nécessaire d'étudier les quatre paramètres liés les uns aux autres qui le composent : hauteur, intensité, durée et timbre.

Avec des sons sinusoïdaux de fréquence fixe, la perception de la hauteur dépend de l'intensité : si l'intensité d'un son aigu ou grave augmente, l'auditeur éprouve la sensation d'une hauteur accrue ou diminuée, respectivement . De plus, un temps minimal est

nécessaire pour mémoriser la hauteur d'un son : au-delà de douze notes par seconde, la perception de hauteur devient floue.



Musique : variations de la sensation de hauteur. *Variations de la sensation de hauteur et d'intensité pour diverses fréquences.*

Les choses deviennent plus ardues quand il s'agit de sons complexes, c'est-à-dire non sinusoïdaux. Lorsqu'on enregistre sur une bande magnétique un son complexe dont le fondamental est à 100 hertz et que l'on coupe, avec un filtre, ce fondamental ainsi que les harmoniques 2 et 3, l'auditeur continue à entendre un son à 100 hertz ; le timbre est cependant altéré et le son paraît moins riche. On peut d'ailleurs couper tout ce que l'on veut dans le spectre, pourvu qu'on laisse quelques harmoniques perceptibles à

Copyrighted material

l'oreille, voisins du fondamental et équidistants : l'auditeur perçoit toujours un son à 100 hertz. À partir de quelques harmoniques équidistants, le cerveau parvient en fait à reconstituer le fondamental et les harmoniques manquants. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la sensation de hauteur n'est donc nullement liée à la fréquence du fondamental : percevoir la hauteur, c'est en fait percevoir le degré d'écartement entre harmoniques voisins.

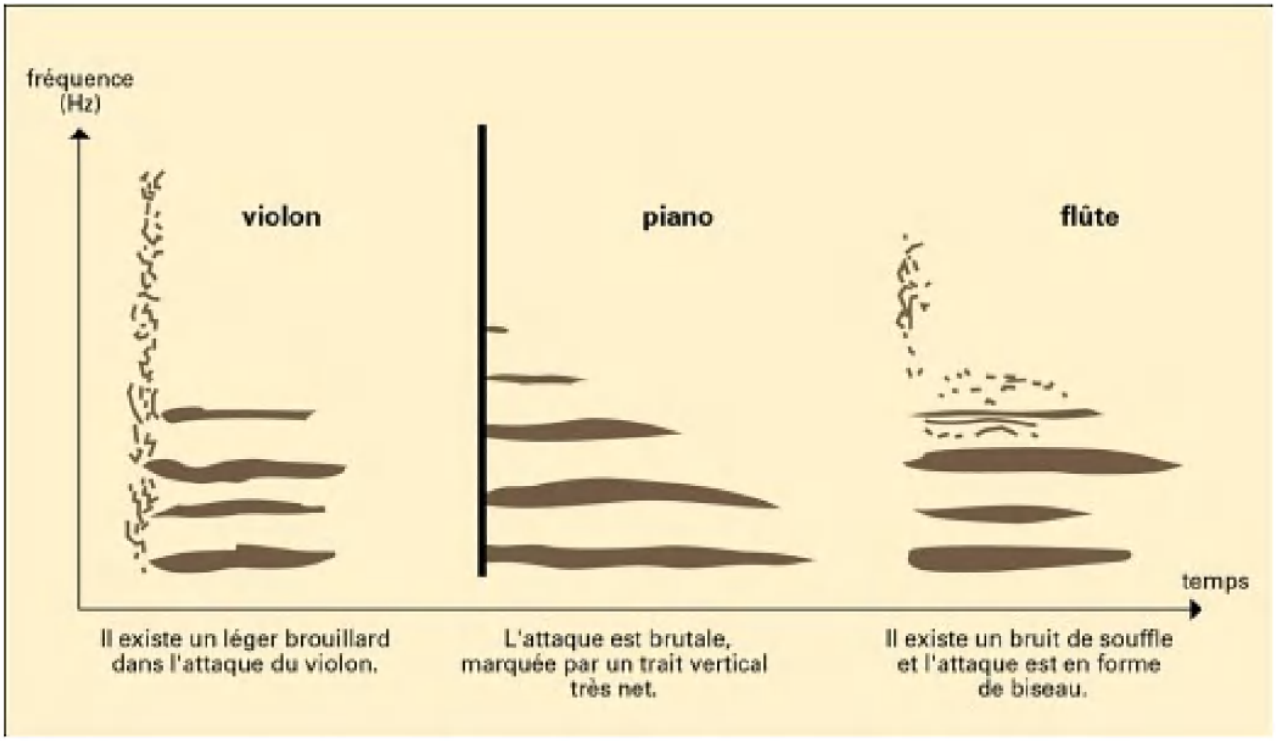
Pour un son de même hauteur joué ou enregistré avec la même intensité par deux instruments différents, la perception de la hauteur n'est pas identique. Cette disparité apparente de hauteur résulte des caractéristiques différentes des spectres des sons émis par les deux instruments. Lorsque l'on écoute la même note – un la^3 à 440 hertz –, émise par une flûte et par un hautbois, l'auditeur perçoit toujours une différence de hauteur : le spectre du hautbois présente en effet des formants – un formant est un harmonique renforcé – autour de 3 000 hertz, fréquence qui correspond à la région de sensibilité maximale de l'oreille, alors que le spectre de la flûte n'en comporte pas dans cette zone.

Pour la grande majorité, percevoir une hauteur exacte est difficile. Mais un musicien qui n'a pas l'oreille absolue – c'est-à-dire ne reconnaît pas une hauteur exacte – peut néanmoins accorder son instrument, même sans diapason. Il reconnaît en fait la forme acoustique du son dans son ensemble, et plus particulièrement celle du timbre, car un même instrument présente des caractéristiques de timbre différentes selon que le son monte ou descend. Insistons sur le fait que l'absence d'oreille absolue ne constitue pas une entrave à l'activité d'interprète ou de compositeur : Igor Stravinski, par exemple, n'avait pas l'oreille absolue, ce qui ne l'a pas empêché d'écrire des œuvres d'une très grande complexité. Ce n'est pas l'oreille absolue qui importe, mais l'oreille relative, c'est-à-dire la

capacité de discerner les intervalles. Remarquons par ailleurs que l'oreille absolue est fonction du pays : en France, le la^3 est aujourd'hui à 440 hertz, en Allemagne à 445 hertz.

Aussi curieux que cela puisse paraître, on ne peut reconnaître un timbre que par ses transitoires d'attaque et d'extinction, dont les rôles ont été prouvés à l'aide d'expériences menées par des acousticiens comme Émile Leipp, fondateur du Laboratoire d'acoustique musicale de l'université de Paris-VI, ou Michèle Castellengo. Un son musical ne s'établit pas et ne s'éteint pas instantanément : les transitoires sont les phénomènes acoustiques qui apparaissent lors de l'établissement et de l'extinction des sons.

Les transitoires d'attaque et d'extinction sont directement liés aux modes d'excitation de l'instrument . Dans le cas des instruments à cordes, il s'agit du frottement de l'archet sur les cordes.



Musique : transitoires d'attaque. *Exemples de transitoires d'attaque.*

Copyrighted material

Si on enregistre une note de flûte d'une durée de 10 millisecondes, que l'on ne garde que le transitoire d'attaque (c'est-à-dire le souffle) et que l'on « colle » celui-ci à une note de violoncelle d'une durée de 60 millisecondes coupée de son propre transitoire d'attaque, l'auditeur subit une chimère acoustique : il ne perçoit qu'un son de flûte !

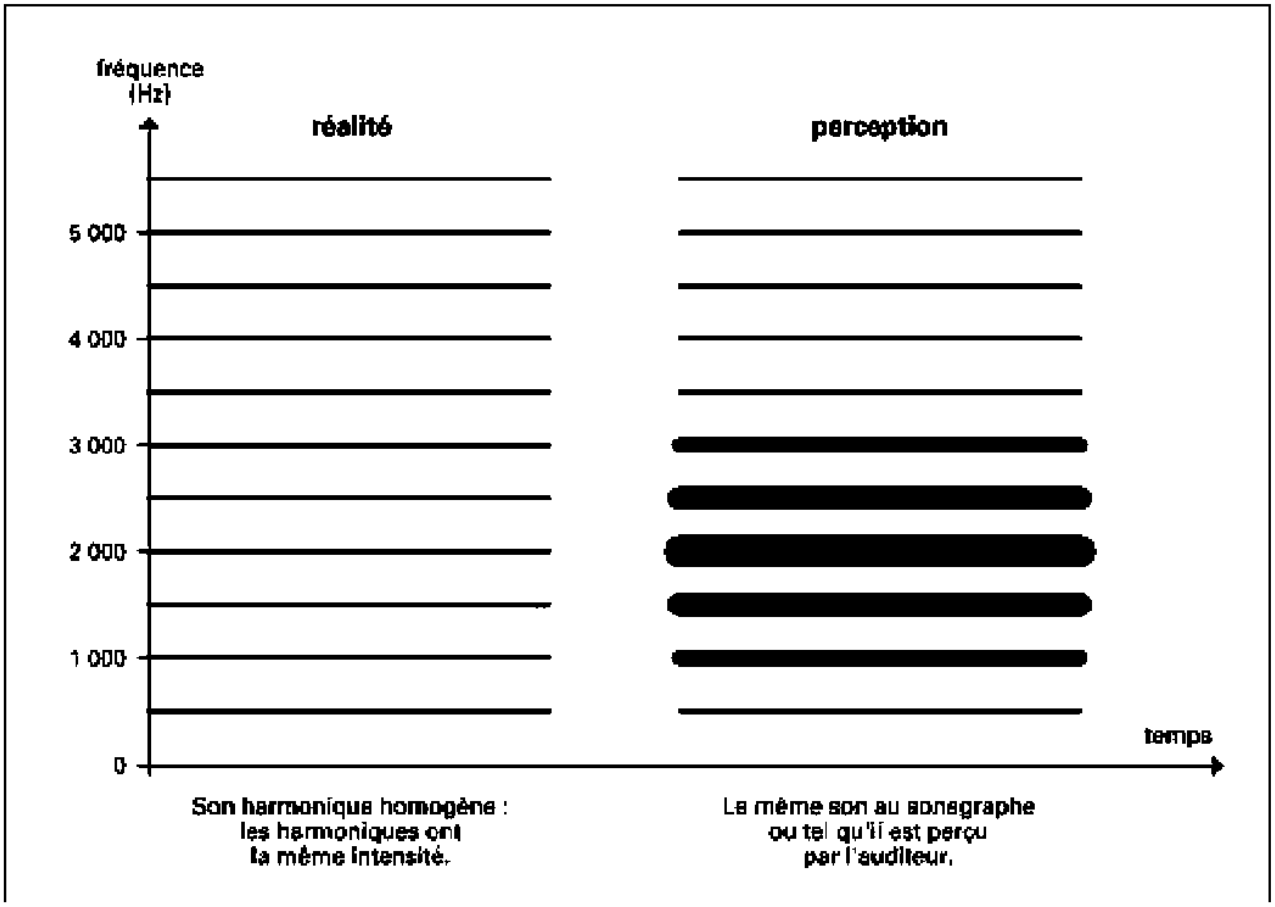
Le transitoire d'extinction paraît plus important encore que le transitoire d'attaque : si on enregistre un son de piano et que l'on monte le niveau d'enregistrement à mesure qu'il s'éteint afin d'obtenir une intensité constante pendant un certain temps, aucun sujet, même musicien, n'est capable d'identifier le timbre s'il n'entend pas l'extinction du son.

Les transitoires constituent la signature du timbre ; ils représentent la seule possibilité pour l'auditeur de différencier des sons de même hauteur et de même intensité, dont le spectre est identique mais dont les transitoires diffèrent (par exemple une flûte, un violon et un piano).

Berlioz a eu l'intuition de ces phénomènes : dans la *Symphonie fantastique*, il s'est plu à faire surgir à plusieurs reprises un instrument soliste d'un tutti d'orchestre. N'ayant pas entendu le transitoire d'attaque de l'instrument, l'auditeur éprouve de la difficulté à identifier son timbre.

Les composantes du spectre d'un son jouent aussi un rôle important dans la perception, car la sensibilité de l'oreille varie avec la fréquence : les très basses et les très hautes fréquences sont généralement plus distinctement perçues que les sons intermédiaires. Pour un même niveau physique, des fréquences comprises entre 30 hertz et 12 000 hertz ne sont pas perçues avec la

même intensité auditive. La représentation sonagraphique du *la*^{3} à 440 hertz montre ainsi onze harmoniques d'égal niveau (représentés par des traits équidistants et de même épaisseur). En revanche, lorsqu'on choisit un filtre qui privilégie la zone la plus sensible de l'oreille, le spectre du *la*^{3} indique un renforcement des harmoniques – un formant – autour de 2 000 hertz. La perception du timbre est donc modifiée lorsque le son est transposé vers l'aigu ou vers le grave, même si les rapports d'intensité entre harmoniques restent semblables : lorsqu'un son a un fondamental et un harmonique 2 faibles, il possède un certain timbre ; si on transpose ce fondamental à la douzième en le multipliant par trois, le fondamental et l'harmonique 2 aboutissent dans la zone sensible de l'oreille et paraissent donc renforcés.



Musique : perception de la hauteur. *Timbre et spectre harmonique.*

La sensation de timbre varie en fonction du nombre de composantes et de leur situation dans l'aire audible. Pour un son dont le

fondamental est intense et qui possède peu d'harmoniques, le timbre est velouté dans les tessitures grave et médium. Transposé dans l'aigu ou le suraigu, le timbre devient difficilement identifiable, le son paraît détimbré. La représentation sonagraphique de ce son montre que ses harmoniques sortent de la zone sensible de l'oreille, devenant donc imperceptibles pour l'auditeur : pour un fondamental de 3 000 hertz, l'harmonique 5 est déjà à 15 000 hertz, donc imperceptible.

Tout instrument possède plusieurs registres de timbres. Lorsqu'un son contient beaucoup d'harmoniques de faible intensité, il est maigre. Lorsque les harmoniques graves deviennent plus intenses, le timbre devient plus lumineux, plus plein. En revanche, lorsqu'il existe des harmoniques intenses dans le grave et dans l'aigu mais pas dans le médium, le timbre est généralement creux. Si les harmoniques intenses sont situées uniquement dans le suraigu, le timbre est criard.

Les tenants de la musique spectrale manifestent un refus des modèles extramusicaux et des procédés mathématiques. La musique tout entière est pour eux contenue dans les sons, elle émane véritablement des propriétés acoustiques du son. S'appuyant sur les travaux d'Émile Leipp, l'École spectrale met à profit les nouvelles technologies, qui permettent les manipulations sonores. L'idée dominante des « spectraux » consiste à créer un nouvel univers en explorant le son de l'intérieur : il ne s'agit plus de l'organiser de l'extérieur par manipulation de notes, mais de se fonder sur son analyse, sur l'empilement de ses harmoniques et sur leur évolution dans le temps. En se situant sur le plan de la perception, elle s'oppose radicalement au système sériel, imposé de manière abstraite.

Le nom de cette école prête cependant à ambiguïté : il peut en effet abuser et laisser penser que le spectre sonore se substitue de manière totalement arbitraire à la série. Or la musique spectrale ne se limite pas à l'étude du spectre et tente de prendre en compte la totalité du phénomène sonore.

Gondwana, pour orchestre, composé en 1980 par Tristan Murail, peut à ce titre être considéré comme l'une des illustrations les plus fascinantes de ce courant musical. Après avoir étudié le spectre d'une cloche, ses fréquences, ses dynamiques, ses résonances, Tristan Murail a distribué les harmoniques aux divers instruments de l'orchestre avant de leur faire subir des métamorphoses dans le temps et dans l'espace. Cette démarche est d'autant plus fondée que le spectre d'une cloche, bien que proche d'un spectre harmonique, demeure inharmonique : il comporte en effet des partiels – c'est-à-dire des éléments qui ne sont pas des multiples entiers du fondamental – et non pas des harmoniques équidistants, ce qui lui confère une hauteur très approximative. De plus, le transitoire d'extinction est très imprécis car la vibration de la cloche s'arrête lentement, aboutissant à l'impression d'un écho. Aucun instrument seul ne pourrait reproduire le son d'une cloche ; seul un orchestre entier peut le faire. On peut évidemment s'interroger sur l'intérêt de reproduire de manière réaliste le son d'une cloche. Mais *Gondwana* n'est pas une œuvre naturaliste : la référence au son de cloche est parfois évidente, parfois brouillée et lointaine lorsque ce son est intégré dans un tissu orchestral éclatant. Par ses métamorphoses sonores, cette œuvre, porteuse d'une grande poésie, s'impose à l'auditeur sans brutalité car tout y est lié, tissé, enchaîné, d'une grande unité ; elle rappelle parfois certaines œuvres de György Ligeti, comme *Atmosphères* ou *Lontano*, même si la technique de composition reste fondamentalement différente. Mais, en distribuant

les harmoniques aux divers instruments en présence, les deux compositeurs ont artificiellement reconstitué des spectres sonores.

Il arrive parfois que les compositeurs créent un accord ou une harmonie hybride, par exemple en faisant jouer un accord de septième majeure puis en faisant subir à celui-ci des métamorphoses, par exemple en lui ôtant les harmoniques qui lui donnaient la propriété de septième majeure. Les modèles les plus frappants de cette métamorphose harmonique se trouvent dans *Partiels*, pour deux groupes instrumentaux de 16 ou de 18 musiciens, de Gérard Grisey (1975).

L'École spectrale ne se limite pas à la France. Elle est illustrée en Allemagne par le groupe Feedback, avec notamment Johannes Fritsch, Mesías Maiguashca, Peter Eötvös, Claude Vivier et Klarenz Barlow. En Roumanie, elle est représentée par Ştefan Niculescu et Călin Ioachimescu. Elle a également influencé Kaija Saariaho, Jonathan Harvey, Magnus Lindberg, Marc-André Dalbavie, Philippe Hurel... L'Italien Giacinto Scelsi (1905-1988) a aussi travaillé sur les transformations sonores dès les aunées 1950. Sa pièce la plus aboutie est *Anahit*, pour violon et 18 instruments (1965), dans laquelle il entoure plusieurs notes pivots de sons graves qui génèrent beaucoup d'harmoniques et dont les résonances donnent l'impression d'un puits sonore. Sur une matière en apparence pauvre, le compositeur a livré toute sa richesse d'imagination : il déploie les notes pivots à travers les octaves en exploitant dans leur intégralité le spectre harmonique de chacune d'elles et fait évoluer les autres notes autour d'elles de manière à créer un bouillonnement qui rappelle parfois le son d'un orchestre qui s'accorde. L'écoute de ce déconcertant poème de timbres fait mieux comprendre pourquoi, à l'instar de John Cage, Scelsi refusait

le qualificatif de compositeur et préférait celui de « passeur de sons ».

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

C. Ballif, *Voyage de mon oreille*, U.G.E., Paris, 1979
F. Bayer, *De Schönberg à Cage*, Klincksieck, Paris, 1987
D. & J.-Y. Bosseur, *Révolutions musicales*, Le Sycomore, Paris, 1979, rééd. Minerve, Paris, 1993
P. Boulez, *Par volonté et par hasard*, Seuil, Paris, 1975
J. Cage, *Pour les oiseaux*, Belfond, Paris, 1976
M. Chion, *La Musique électro-acoustique*, P.U.F., Paris, 1982 ; *Pierre Henry*, Fayard-S.A.C.E.M., Paris, 1980
H. Chopin, *Poésie sonore*, J.-M. Place, Paris, 1979
Contemporary Music Review, Harvood, New York, depuis 1984
M. Fleuret, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, B. Coutaz, Arles, 1992
J.-C. François, *Percussion et musique contemporaine*, Klincksieck, 1991
M. Kagel, « Opéradiothéâtre », in *Musique en jeu*, n° 27, 1977
L. Landy, *What's the Matter with Today's Experimental Music ?*, Harwood, 1991
N. Matossian, *Iannis Xenakis*, Fayard-S.A.C.E.M., 1981
J. Paynter et al., *Contemporary Musical Thought*, 2 vol., Routledge, Londres, 1992
S. Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, C. Bourgois, Paris, 1982
P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966
R. M. Schafer, *Le Paysage sonore*, J.-C. Lattès, Paris, 1979
K. Stockhausen, *Entretiens avec Jonathan Cott*, *ibid.*, 1979
A. Trudu, *La « Scuola » di Darmstadt*, Ricordi, Milan, 1992.

MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme

---

Introduction

Le besoin d'établir l'existence d'une « démocratie » sonore, c'est-à-dire de définir les bases d'un langage où la « tyrannie de la dominante » ne s'exercerait plus, se fit sentir très tôt. Sans remonter jusqu'au chromatisme de Cypriano de Rore (1516-1565) ou de Gesualdo da Venosa (1560 env.-1614), des faits comme l'apparition de l'accord de septième diminuée ou de quinte augmentée répondaient obscurément à ce besoin. De même, la prolifération des « notes à côté », qu'elles fussent résolues ou non, montrait une volonté d'émancipation qui s'affirmait avec chaque génération.

En harmonie classique, chaque accord peut être identifié grâce à un chiffrage conventionnel (basse chiffrée). À la fin du XIXe siècle, notamment avec le chromatisme wagnérien et sa « mélodie infinie », les règles de l'analyse harmonique ne suffisent plus pour rendre compte, de manière satisfaisante, de l'émiettement que subit la tonalité, voire pour chiffrer avec certitude certains agrégats sonores, tel l'accord fameux du prélude de *Tristan*. Mais l'ensemble du problème n'est posé clairement que dans les premières années du XXe siècle. La plupart des musiciens acceptent alors la « mort du principe tonal » et écrivent une musique atonale (ainsi les accords fréquents de neuvième et de onzième, le modalisme de Claude

Debussy, la polytonalité d'Igor Stravinski ou de Darius Milhaud, jusqu'aux modes à transpositions limitées d'Olivier Messiaen, etc.). Néanmoins, aucun système d'écriture ne prétend remplacer la vieille organisation tonale avec à la fois autant de précision et de généralité que le dodécaphonisme, surtout dans ses développements sériels.

Le dodécaphonisme est la doctrine qui correspond aux différents systèmes d'écriture utilisant les douze sons de la gamme chromatique tempérée sans référence à la tonalité. Josef Matthias Hauer et Arnold Schönberg ont attaché leur nom à cette période de rénovation de l'écriture musicale.

1. Gamme tempérée et structures élémentaires de l'harmonie classique

Pour bien comprendre ce que fut l'apport de la musique « à douze sons », il convient de faire auparavant une rapide étude du langage tonal, fondement de la musique occidentale traditionnelle. Ce langage utilise douze sons qui se renouvellent sur environ huit douzaines, nommées octaves. La théorie et la pratique de l'écriture musicale sont conçues pour que les éléments de l'ensemble ainsi défini soient traités comme des sons tempérés. Dès l'instant, en effet, où la musique devint polyphonique, il fallut bien établir une approximation dans le phénomène de la résonance. Aux sons harmoniques naturels qui prolifèrent avec chaque fondamentale, de telle sorte, par exemple, que la quinte d'un *fa* diffère sensiblement de la tierce d'un *la* bémol, on fut obligé de substituer des sons tempérés, c'est-à-dire, pour reprendre cet exemple, de définir un son

exemple : *do - mi - sol - si*. À ce premier complexe en succède un deuxième ne différant du premier que par un son introduit comme il a été dit. Suit un troisième complexe ne différant du deuxième que par un son et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on retrouve le premier complexe.

On a ainsi la « série » *do, do* dièse, *ré, la* dièse, *sol* dièse, *fa, ré* dièse, *fa* dièse, *la, mi, do, sol, si,* qui sera à la base de toute l'œuvre.

Les quatre sons de chaque complexe permutent entre eux deux à deux, la ligne mélodique résultant, dans chaque voix, de cette opération devant se lire en suivant les traits qui matérialisent ici cette permutation (*do, mi, mi, si* pour la voix qui débute par *do*).

Le système dodécaphonique de Josef Matthias Hauer suscita peu de curiosité à l'époque où il fut conçu, et la vie de son inventeur fut toujours marquée par une grande détresse matérielle. Cependant, par la rigueur de sa pensée, par les possibilités qu'ouvre son système d'écriture à une mécanisation de la composition musicale, il annonce les recherches les plus récentes. « Son idée dominante, dit le musicologue H. H. Stuckenschmidt, qui était de composer une musique désincarnée, à la fois spirituelle et abstraite, et purement atonale, n'a jamais franchi un cercle étroit. Mais sa personnalité comme son art étaient d'un authentique prophète et possédaient une vraie grandeur. »

Parmi ses successeurs, on peut citer Herman Heiss et Jef Golyscheff, auteur de la *Zwölftondauermusik* (musique dodécaphonique continue).

3. Arnold Schönberg et la musique sérielle

Plusieurs formes de la série peuvent être exposées en même temps. On doit alors éviter la faute nommée « fausse relation d'octaves », qui consiste à faire entendre une même note dans des octaves différentes, soit à la même date, soit à des dates suffisamment rapprochées pour que l'oreille le décèle. Le compositeur choisit généralement une série dont les caractères lui offrent des possibilités de développement remarquables. Ainsi les six premiers sons de l'exemple (5), soit 0, 2, 6, 4, X, 8, génèrent par renversement, récurrence et transposition à la quarte, les six derniers, soit 9, 7, 1, Z, 3, 5, de sorte qu'on a :

$$\mathbf{R = V + 5.}$$

Si, au lieu de considérer les sons, on considère leurs rapports réciproques, c'est-à-dire les intervalles qui les séparent, la technique sérielle se trouve encore élargie.

Les lois définissant l'apparition des sons sont les seules qui aient jamais été formulées. Si elles sont nécessaires à l'élaboration d'un discours musical qui ne soit pas entaché de réminiscences tonales, elles ne sont pas suffisantes pour lui donner la physionomie particulière à laquelle nous ont habitués Schönberg et ses disciples. On décèle dans leurs œuvres des habitudes comme la préférence donnée presque systématiquement aux grands intervalles mélodiques, répondant à un souci de dispersion de la matière sonore pour accentuer l'impression de dépaysement hors de l'univers tonal.

Les deux autres grands noms de ce qu'on a appelé la « nouvelle école de Vienne » sont les disciples les plus importants de Schönberg, Alban Berg (1885-1935) et Anton von Webern (1883-1945). Ils appliquèrent, chacun avec son tempérament propre, la technique sérielle, sans y apporter d'extension qui mérite d'être ici exposée en détail. Il faut cependant noter l'attirance de Webern pour

les séries tronçonnées, dont les intervalles sont choisis de façon qu'un tronçon soit le symétrique d'un autre : la série arrive ainsi parfois à se confondre avec son renversement. Tiré du *Quatuor* opus 28, en voici un exemple :

Série *la* dièse, *la*, *do*, *si*, *ré* dièse, *mi*, *do* dièse,
_ré_, *fa* dièse, *fa*, *sol* dièse, *sol*,

récurrence de la forme fondamentale ou renversement et transposition au cinquième demi-ton supérieur :

***sol*, *sol* dièse, *fa*, *fa* dièse, *ré*, *do* dièse, *mi*,**
***ré* dièse, *si*, *do*, *la*, *la* dièse.**

Hormis les aspects techniques de cet ordre, l'originalité propre des œuvres de Berg ou Webern peut être une preuve de la souplesse et de la richesse de la musique à douze sons. On peut citer également, dans le prolongement de l'école de Vienne, les noms de Hanns Eisler, Hermann Zenk, Leopold Spinner, Paul Dessau, Martin Vogel.

4. Extension de la notion de série

Dans les premiers temps, le sérialisme n'eut pas de large audience en dehors de l'école de Vienne, sauf exceptions importantes comme Luigi Dallapiccola et Ernst Krenek. Dans le courant des années cinquante, la notion de série fut étendue aux autres composantes du son, la méthode se généralisant avec des compositeurs comme Milton Babbit, Pierre Boulez, Luigi Nono ou Karlheinz Stockhausen. La technique sérielle fut aussi utilisée par des compositeurs « établis » tel que Igor Stravinski (*In memoriam Dylan Thomas*).

Le premier compositeur à appliquer rigoureusement la méthode sérielle aux hauteurs, aux durées et aux intensités est Olivier Messiaen, dans une œuvre pour piano intitulée *Mode de valeurs et d'intensités*. D'une façon générale, on vit apparaître des séries de durées, de timbres et d'intensités, entre lesquelles s'établirent des « interactions ». Ainsi, les représentants de ce que l'on a appelé l'école post-sérielle instaurèrent une interdépendance des quatre composantes du son, et la série devint « le germe d'une hiérarchisation fondée sur certaines propriétés psychophysiologiques acoustiques, douées d'une plus ou moins grande sélectivité, en vue d'organiser un ensemble fini de possibilités créatrices liées entre elles par des affinités prédominantes par rapport à un caractère donné » (Pierre Boulez).

On peut citer ici les noms de Luciano Berio (*Nones* pour orchestre, 1954), Pierre Boulez (*Structures I* pour 2 pianos, 1952), Karlheinz Stockhausen (*Kontra-Punkte*, 1952), ainsi que ceux de Luigi Nono, d'Henri Pousseur et de Jean Barraqué.

Bien que la technique sérielle ait pratiquement été abandonnée par la génération des musiciens qui se manifestèrent à partir des années soixante, la tradition a été maintenue dans son intégrité par des pédagogues de grande valeur comme Max Deutsch ou Josef Rufer. D'ailleurs, quel que soit le jugement que l'on porte aujourd'hui sur l'intérêt de la technique sérielle, il faut avouer qu'une voie nouvelle a été ouverte et que de nombreux aspects de la musique contemporaine, telle la composition musicale par ordinateur, n'auraient pu être envisagés si de nécessaires habitudes d'écriture rigoureuse n'avaient été introduites en musique dès l'apparition de la technique dodécaphonique.

Pierre BARBAUD

d'instruments traditionnels ; enfin les musiques obtenues par des moyens essentiellement électro-acoustiques, et qui visent à créer ou à développer un langage spécifique. Cette dernière catégorie, qui se rapporte à une partie de l'ensemble des musiques expérimentales, rassemble, sous le terme générique de musique électro-acoustique, de nombreuses tendances esthétiques et de nombreuses expériences, allant de la musique concrète à la musique de source purement électronique.

L'apparition de nouvelles techniques a, de tout temps, excité l'imagination des musiciens. Ils ont su perfectionner leurs instruments ou en créer d'autres, en détournant le plus souvent des découvertes ou des inventions destinées, a priori, à d'autres applications que la musique. Ainsi, au milieu du XIX^e^ siècle marqué par le progrès scientifique, Adolphe Sax inventa la famille des saxophones, frnit d'une étude poussée des principes physiques de l'acoustique connus à cette époque.

Le saxophone fut le dernier des instruments fonctionnant uniquement selon des principes mécaniques à avoir été adopté parmi ceux de l'orchestre. Depuis le début du XX^e^ siècle, les instruments électro-acoustiques furent pratiquement les seuls instruments nouveaux qui prirent de l'importance (guitare électrique, piano et orgue électroniques, synthétiseur, entre autres).

À quelques rares applications auxiliaires près, comme par exemple la commande électromécanique ou informatique des orgues, les techniques strictement électriques n'eurent pas de retentissement dans le domaine de la musique. En revanche, le développement de l'électronique et, surtout, l'invention des capteurs et des transducteurs électro-magnétiques (micros, haut-parleurs) permirent l'essor extraordinaire de l'électro-acoustique, avec

compositeurs qui écrivent leur partition en tenant compte de l'éventuel enregistrement ou retransmission radiophonique de leurs œuvres.

Cependant, la musique de variétés a su, elle, largement profiter des possibilités offertes par les techniques de studio et de sonorisation et par les instruments électro-acoustiques. Cette sonorisation a bouleversé l'histoire de la chanson en rendant possible l'audition de voix peu puissantes ou aux nuances faibles à un très large public. Dans les studios, la pratique des effets sonores a créé un style de travail qui donne aux techniciens preneurs de sons et, surtout, aux musiciens mélangeurs une importance prépondérante dans la conception de la réalisation d'œuvres musicales qui, bien que toujours dépendantes du système musical traditionnel, ne peuvent être entendues que par le seul canal électro-acoustique.

2. Les instrnments

Parallèlement à l'évolution des techniques d'enregistrement et de diffusion, on a très tôt cherché à créer des instruments de musique fonctionnant sur des principes électroniques et qui apportent de nouvelles possibilités de timbres ou de jeux.

Ces instruments se classent en deux groupes : les instruments électrifiés et les instruments électroniques.

Les premiers sont des instruments mécaniques, plus ou moins traditionnels, que l'on amplifie par une chaîne électro-acoustique. Cette amplification met en évidence des sons très faibles, inaudibles autrement. La guitare électrique est l'exemple le plus remarquable de ce groupe : son succès a été et reste considérable. Elle est un des

réfugie dans l'écoute des œuvres du passé, constamment diffusées par les mass media.

Le système musical classique semble épuisé, et beaucoup de compositeurs ressentent comme une nécessité vitale le besoin de changer les règles, d'aller voir ailleurs. Les compositeurs contemporains se transforment en chercheurs, et la musique devient expérimentale : la musique électro-acoustique est née dans cette situation.

Notons que le terme de musique électro-acoustique n'est apparu que tardivement. Il rassemble, sous une même appellation, toutes les tendances esthétiques issues de l'utilisation expérimentale de l'électro-acoustique.

Deux grands courants marquent les débuts de cette histoire : la musique concrète et la musique électronique.

C'est dans le cadre de l'art radiophonique qu'est apparue la *musique concrète*, vers 1948. À cette époque, les techniciens de la radio découvraient que les décors sonores et les effets sonores pouvaient être de puissants moyens d'expression. Pierre Schaeffer, ingénieur et musicien, qui travaillait alors au Club d'essai de la Radio française, comprit que la manipulation des sons et des éléments de prise de sons pouvait susciter un art nouveau, aux frontières du texte et de la musique. Il travailla systématiquement sur le pouvoir expressif des sons enregistrés et s'intéressa surtout à leur valeur sonore, indépendante de la cause ou de l'instrument qui les produit. Il rassembla des quantités de fragments de prise de sons, y compris ceux qui avaient subi des accidents (sillon de disque fermé, par exemple) et chercha à les organiser par la technique du montage. Il en résulta une série d'études mettant en évidence une

musique de sons non identifiables et de bruits (par exemple, *Étude aux chemins de fer*, 1948 ; *Étude aux objets*, 1959). Cette musique ne peut être réalisée que sur le tas, dans le studio. La complexité des phénomènes mis en jeu interdit une représentation préalable et abstraite de l'œuvre. La composition devient un acte physique, portant sur des objets sonores concrets. La musique concrète offrait ainsi aux musiciens un champ d'investigations nouveau, complètement indépendant des règles traditionnelles de la musique occidentale. Certains, comme Pierre Henry, ne firent plus d'autre musique. Citons *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *Dieu* (1978) et *La Dixième Symphonie de Beethoven* (1986).

En 1950, c'est également dans des studios de radio, ceux de la Nordwestdeutscher Rundfunk à Cologne, qu'est née, sous l'impulsion de Herbert Eimert, la *musique électronique.* Contrairement à la musique concrète, qui n'utilise que des sons captés par micro, la musique électronique est produite uniquement par des générateurs de fréquences électroniques. Dans les studios de Cologne, il n'était pas question de changer radicalement les règles de la musique, mais de les faire évoluer vers les extrêmes limites de leurs possibilités comme dans *Variations sur Anton von Webern*, de H. Eimert. Grâce aux instruments électro-acoustiques, il devenait possible d'aller plus vite que le plus grand virtuose, de jouer sur des nuances de timbres et de hauteurs très grandes ou très petites ; et surtout, grâce à la précision des appareils, on pouvait envisager une musique sérielle exacerbée. Des compositeurs, aidés par des techniciens, ont tenté d'écrire des partitions pour instruments électro-acoustiques à l'aide de méthodes de mesures scientifiques (graphes et graphiques, chronogrammes, etc.). Le plus important de ces compositeurs est l'Allemand Karlheinz Stockhausen.

novateurs des musiciens électro-acousticiens à la musique contemporaine.

Ces musiciens utilisent surtout, dans leur démarche créatrice, trois grands instruments électro-acoustiques : l'ordinateur, le synthétiseur et le studio.

Citons tout d'abord, parmi eux, ceux qui considèrent la science comme le modèle de la pensée collective contemporaine. La méthode scientifique, source de vérités objectives, devient alors la règle idéale de composition, la mathématique étant l'archétype le plus utilisé. Cette démarche, illustrée par des compositeurs comme Iannis Xenakis, n'est pas strictement appliquée dans le domaine électro-acoustique. S'il est vrai que, depuis le développement de l'informatique musicale, l'ordinateur s'est imposé pour ce type de musique comme le principal instrument, il reste qu'elle cherche davantage dans l'électronique la source de sa théorie que celle de sa facture.

D'autres compositeurs, très attachés en fait à la tradition musicale occidentale, se sont surtout intéressés à la création ou à la modification des sons par des moyens électroniques. La transformation en direct du timbre des instruments de l'orchestre ou encore l'adjonction aux instruments classiques d'instruments spécifiquement électro-acoustiques comme le synthétiseur ou le magnétophone a marqué l'apparition de la musique mixte, devenue un véritable genre musical. L'intervention des appareils électro-acoustiques et la diffusion des sons produits par des instrumentistes se font simultanément. Ce problème de temps réel éloigne les musiciens du travail en studio qui engendre surtout des œuvres en temps différé. Mais, les progrès des méthodes de travail électro-acoustique permettent maintenant d'offrir aux musiciens la

réel, évitant ainsi les limitations d'une bande magnétique ; les interprètes et l'ordinateur interagissent. Toutes les tendances électro-acoustiques utilisent désormais le traitement numérique et la microinformatique.

Aujourd'hui, malgré une expérience de plusieurs décennies, la musique électro-acoustique reste la forme la plus originale de la musique contemporaine.

C'est par l'enseignement, qui commence à se répandre dans les conservatoires, y compris au Conservatoire national de musique, que l'on peut espérer un constant développement et l'acquisition, par le public des concerts, de nouvelles habitudes d'entendre et d'apprécier des musiques qui sont en rupture avec la culture conventionnelle.

André-Pierre BOESWILLWALD

Bibliographie

J. T. APPLETON, *Practice and Development of Electronic Music*, Prentice Hall, New York, 1974
F. BAYLE, *Musique acousmatique-propositions... position*, Buchet-Chastel, Paris, 1993
F. BROWN, *La Musique par ordinateur*, P.U.F., Paris, 1982
Les Cahiers de l'I.R.C.A.M., depuis 1992
M. CHION, *La Musique électro-acoustique, ibid.*, 1982
R. DOBSON, *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology*, Clarendon Press, Oxford, 1991
In Harmoniques, I.R.C.A.M., 9 n^{os}, 1986-1992
C. GILLY & C. SAMUEL, *Acanthes an XV*, Van de Velde, Paris, 1991
« Journées d'études internationales électro-acoustiques », in *Faire*, n° 2-3, Groupe de musique expérimentale (G.M.E.B.), Bourges, 1974
M. V. MATHEWS & J. R. PIERCE dir., *Current Directions in Computer Music*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1989
P. MANNING, *Electronic and Computer Music*, Clarendon Press,

1993
A. MOLES, *Les Musiques expérimentales*, Cercle d'art contemporain, Paris-Zurich-Bruxelles, 1960
F. R. MOORE, *Elements of Computer Music*, Prentice Hall, 1990
« Musiques électroniques », in *Contrechamps*, n° 11, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990
C. ROADS & J. STRAWN dir., *Foundations of Computer Music*, M.I.T. Press, 1987
R. ROWE, *Interactive Music Systems*, *ibid.*, 1993
P. SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Seuil, 1952 ; *Traité des objets musicaux*, *ibid.*, 1966, nouv. éd. 1977
K. STOCKHAUSEN, « Une expérience électronique », in *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 41, 1963.

sont inspirées de chants d'esclaves, avec des apports de chansons irlandaises et écossaises, notamment. Malgré la mauvaise image du Noir qui est souvent véhiculée dans les textes, ce genre plaît à tel point que les Noirs commencent, eux aussi, à le pratiquer.

Au milieu du XIX^e^ siècle, avant la guerre de Sécession, l'activité de musicien se professionnalise. Les artistes ambulants sont nombreux et des concerts interraciaux sont organisés dans un contexte où les abolitionnistes gagnent du terrain. Dans les plantations, les chants accompagnent tous les travaux : la musique augmente la productivité et fait parfois oublier aux esclaves leur misérable condition. À La Nouvelle-Orléans, les « créoles de couleur » libres jouent un rôle social important. La musique instrumentale s'y développe : fanfares, ensembles jouant des danses européennes, réunions festives d'esclaves...

Les formes musicales sont nombreuses : field* hollers, field* calls (cris des champs comme les *corn songs*), chants satiriques fondés sur des rumeurs, chants des rues, chants de travail... Le shout* n'est pas perçu comme une danse, mais comme un acte de foi. L'état de transe peut se produire pendant ce rituel où l'on chante des spirituals, ceux-ci n'étant pas réservés à l'église. Dans toutes ces formes musicales, l'improvisation est très présente et la rime non obligatoire. Les observateurs blancs sont frappés par la beauté des mélismes et la précision des rythmes. L'expression vocale, utilisant les modes pentatoniques et les échelles plagales, est riche de nombreux effets.

Après la guerre de Sécession, des negro spirituals sont édités et, en 1897, le premier ragtime composé par un Noir – *Harlem Rag*, de Thomas (« Tom ») M. Turpin (1873-1922) – est imprimé sur une

partition. Un groupe d'étudiants noirs, les Fisk University Jubilee Singers, fait connaître les spirituals au monde entier.

À la fin du XIX^e^ siècle, les *minstrels* noirs développent une sorte de compagnonnage musical. Malgré l'émancipation, la situation des Noirs ne s'est guère améliorée : ils restent principalement cantonnés dans leurs enclaves. Mais, en dépit des difficultés, beaucoup de familles noires font l'effort d'acheter un instrument à clavier. Et comme le piano est trop cher, l'harmonium et le petit orgue apparaissent dans les salons. Le rag, ou « piano gigue », est pratiqué par des musiciens presque clochards qui, de bars louches en saloons, jouent pour presque rien un répertoire afro-américain naissant. La musique est très syncopée et devient l'accompagnement du cake-walk, qui est désormais une danse avec des règles plus définies.

Eugène LLEDO

synagogue, elle-même influencée par l'art grec, l'Église perpétue par ce fait les traditions de la religion païenne gréco-romaine et du culte israélite, où le chant, particulièrement sous sa forme chorale, joue un rôle important. Les fidèles chantent le répertoire liturgique, qui comprend des psaumes dont les textes sont fournis par la Bible, et des hymnes. Cependant, par les Actes des Apôtres et par les Épîtres de Paul, nous savons que les fidèles chantaient également des hymnes et des cantiques spirituels à caractère populaire, œuvres des premiers chrétiens. Ces chants étaient généralement accompagnés par une flûte ou un luth, et il n'était pas rare qu'il y ait également des danses, survivances des cérémonies païennes. Cependant, les docteurs de l'Église proscriront les instruments, pensant que ceux-ci étaient trop ludiques, trop distrayants, et éloignaient les fidèles du Verbe. On n'a ainsi retrouvé, des premiers temps de l'ère chrétienne, qu'un seul texte de ces premiers chants à caractère populaire, connu sous le nom d'hymne d'Oxyrhynchus, et datant de la fin du IIIe siècle.

Au Moyen Âge, l'art religieux est représenté par la musique ecclésiastique savante. Néanmoins, à côté de la musique liturgique se sont développés au cours des siècles des chants profanes imités de l'Antiquité gréco-romaine, et contre lesquels l'Église luttera de toutes ses forces.

À partir du IXe siècle, des compositions non religieuses apparaissent en nombre important. Ces pièces se présentent essentiellement sous trois formes : compositions épiques ou lyriques sur les textes du latin classique (Ovide, Virgile...), compositions écrites sur les poèmes épiques de l'époque et chants célébrant la nature, l'histoire, l'amour, les métiers, et exécutés par des bateleurs, des jongleurs, des mimes.

Dans l'histoire de la musique, l'apport du répertoire profane et populaire des troubadours et des trouvères est extrêmement important car leur répertoire participe en grande partie à l'établissement de la musique mesurée. En effet, en composant leurs chants sur des textes poétiques, ces troubadours et trouvères sont contraints de conférer à leurs mélodies un découpage temporel adapté aux vers, s'opposant en cela au répertoire grégorien, non mesuré. Par ailleurs, ils participent également à l'évolution de la modalité, qui s'émancipe quelque peu des modes grégoriens du fait de l'introduction des altérations et de l'emploi quasi systématique, dans les cadences en fin de phrase, de ce que l'on appellera plus tard la note sensible. En cela, ils préparent la voie à la tonalité moderne majeure, qui n'arrivera que bien plus tard. Enfin, musiciens ambulants se déplaçant partout de village en village et de château en château, ils contribuent considérablement au développement du goût pour la musique et la poésie.

• Le « Roman de Fauvel »

Le *Roman de Fauvel* est une fable satirique du XIV^e^ siècle. Vers 1310, alors que la corruption se généralise, des copies d'une fable satirique circulent dans Paris. Son auteur, Gervais de Bus, est un chapelain d'Enguerrand de Marigny, ministre du roi Philippe le Bel. Révolté par la corruption des hommes de pouvoir, corruption qui touchait de très nombreuses institutions étatiques et ecclésiastiques, Gervais écrit un pamphlet qui dénonce cette décadence morale. La métaphore de la corruption est un âne du nom de Fauvel, allégorie de toutes les vilenies et symbole de tout ce que la société et son système politique a de plus vil. Le nom de Fauvel est à la fois le composé de « faus » et de « vel », c'est-à-dire la fausseté voilée et également l'acronyme de Flatterie, Avarice, Vilenie, Variété, Envie et Lâcheté. Ce que nous dit ce texte, c'est que l'âne Fauvel veut

Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Détail du frontispice de l'édition originale (1554) du premier Livre de messes de Giovanni Pierluigi da Palestrina : le compositeur présente son recueil au pape Jules III, à qui il est dédié.*

Copyrighted material

Responsoria..., Carlo Gesualdo. *Frontispice de l'édition originale du livre de répons pour l'office de ténèbres de la semaine sainte de Carlo Gesualdo. Ce livre est publié en 1611 par Gesualdo sur ses presses personnelles.*

Copyrighted material

Psaume Miserere mei, R. de Lassus. *Manuscrit de la partition du psaume Miserere mei (.) de Roland de Lassus (1532-1594), 1560. Détail. Les enluminures représentent des scènes de l'histoire de Loth.*

2. Les citations musicales

Copyrighted material

populaires dans la musique savante

De tout temps, les compositeurs ont puisé leur inspiration dans les airs populaires. Cependant, lorsqu'un compositeur recourt à des citations musicales populaires, de quelle manière les intègre-t-il ? S'agit-il d'une simple citation, d'un emprunt qui, au fond, ne change rien au mouvement général, à l'écriture ? Le matériau populaire est-il respecté ? Quelle orientation doune-t-il à l'œuvre ? Quel sens peut avoir un air populaire au sein d'une œuvre ? Il existe de fait de nombreuses techniques d'intégration de mélodies populaires dans la musique savante.

Pendant la période baroque, la musique populaire a exercé une profonde influence sur la musique savante. En effet, à cette époque, les compositeurs écrivent des suites qui comprennent différentes danses comme la chaconne, la gigue, la gavotte, le menuet ou encore l'allemande, la courante, la sarabande, la pavane, la gaillarde. Ces suites de danses sont composées pour petit orchestre ou pour instrument seul, comme le luth, le clavecin ou la viole.

À titre d'exemple, l'opéra-ballet *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau (1735) comporte de nombreuses danses d'inspiration populaires, notamment des tambourins, d'origine provençale. Chez Rameau, le rythme et la danse constituent des éléments extrêmement importants de la musique qu'il compose, et, en dépit du contexte quelque peu artificiel des tambourins, le compositeur rejoint, par l'énergie rythmique déployée, l'esprit des musiques populaires. Cependant, ces musiques populaires ne sont jamais citées directement, et de manière exacte : Rameau, qui avait une connaissance fort approfondie du répertoire populaire, ne prend

jamais la matière brute ; il en saisit plutôt l'esprit, s'inspirant de certains rythmes, de certaines couleurs, et compose une pièce à caractère populaire mais dont l'harmonie, notamment, est généralement bien plus complexe que dans les danses populaires originales.

Si Rameau réinvestit des techniques d'écriture populaires, des compositeurs comme Gustav Mahler ou Igor Stravinski intègrent parfois directement des mélodies populaires existantes. Dans sa *Première Symphonie « Titan »* (1889), Mahler cite la mélodie *Frère Jacques* (*Bruder Martin*, en allemand) dans le troisième mouvement. Au début de ce mouvement, sur un rythme de timbales, un violoncelle seul énonce le canon de *Frère Jacques* ; mais, afin de lui apporter nostalgie et tristesse, le compositeur a recours non pas au mode majeur initial mais au mode mineur. Dans ce même mouvement, il utilise un second thème populaire, issu du folklore bohémien, et qui traduit également ses origines juives.

Dans *Petrouchka* (1911), Stravinski prend une mélodie populaire – « Elle avait une jambe de bois » – et choisit de la citer telle qu'il l'a entendue de sa fenêtre, à Beaulieu, près de Nice, sans en changer le rythme ou la tonalité. Quelle signification peut prendre cette mélodie à l'intérieur de l'œuvre ? On peut penser qu'elle agit un peu à la manière des collages cubistes, où un fragment de journal ne remet pas en cause le sens, la forme et la perspective de l'œuvre. Par ailleurs, cette citation s'intègre parfaitement bien à *Petrouchka*, car elle est insérée au cœur d'une œuvre dont l'ensemble se trouve être d'inspiration populaire et présente un tableau coloré, vivant et léger, tout en étant musicalement extrêmement élaboré. L'imagination du compositeur est fécondée par la musique populaire, par son écriture et par son énergie ; cette musique lui permet de créer un langage et un univers radicalement nouveau.

Vaslav Nijinski dans Petrouchka. *Vaslav Nijinski dans le rôle-titre du ballet «Petrouchka» d'Igor Stravinski, lors de la création de l'œuvre, le*

Copyrighted material

13 juin 1911, au théâtre du Châtelet, à Paris, par les Ballets russes de Serge de Diaghilev. «Petrouchka» constitue une étape importante dans l'évolution esthétique de Stravinski, qui commence à pratiquer des emprunts, en l'occurrence la chanson française «Elle avait une jambe de bois». Sans doute est-ce avec «Pulcinella» (1920) qu'il prendra conscience que toute musique, même celle de Pergolèse, devient, lorsqu'il la reprend, une œuvre nouvelle, originale. Dès lors, Stravinski agira comme s'il se sentait propriétaire de toute musique existante, à quelque style qu'elle appartienne, et il la transformera pour en faire «du Stravinski», sans que soit supprimée pour autant la source originale.

Chez Rameau, chez Mahler comme chez Stravinski, les éléments populaires plus ou moins retravaillés font donc partie du matériau compositionnel qui s'inscrit dans un contexte savant.

3. Exotisme et orientalisme

Au XIXe siècle, l'intérêt pour l'Orient se développe en Europe parmi les savants et les artistes. L'orientalisme désigne l'intérêt porté par les Occidentaux à la langue, aux arts, à la littérature de l'Orient ; commençant par les pays du Levant, il engloba ensuite la Turquie, l'Égypte, l'Afrique du Nord et l'Espagne avec son passé arabe. L'expédition de Bonaparte en Égypte en 1798 porta l'Orient à l'attention du public.

L'orientalisme, terme répandu à partir de 1830 en France mais également en Italie et en Allemagne, ne désigne pas un style mais plutôt un climat, qui apparaît dès le XVIIe siècle. En France, il se développe dans la peinture et la littérature aux XVIIIe et XIXe siècles. Il commence avec le célèbre Mamamouchi du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Il est présent dans toute la peinture galante de l'époque du règne de Louis XV mais également, en musique,

chez des compositeurs comme Jean-Philippe Rameau. Mais c'est au XIX^e^ siècle qu'il connaît une évolution importante, chez des peintres comme Eugène Delacroix ou Jean-Baptiste Ingres, chez les écrivains romantiques comme Théophile Gautier avec *Le Roman de la momie* ou *Constantinople*, Charles Baudelaire avec certains poèmes des *Fleurs du mal* comme *L'Invitation au voyage* ou encore chez Gustave Flaubert avec *Salammbô*, ou Victor Hugo qui, en 1829, note dans la Préface des *Orientales* que « l'Orient est devenu une préoccupation générale ». Au XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, l'orientalisme est, dans le domaine musical, présent partout en Europe mais également en Russie. On le trouve par exemple chez Hector Berlioz, dont les premières œuvres sont fortement connotées (*Scène héroïque*), également connue sous le titre *La Révolution grecque*, 1825-1826), chez Charles Gounod, avec son opéra *La Reine de Saba* (1862), chez Rimski-Korsakov, avec la suite symphonique *Sheherazade* (1889), chez Maurice Ravel avec l'ouverture *Shéhérazade* (1898) et le ballet *Daphnis et Chloé* (1912), chez Albert Roussel avec son opéra-ballet *Padmâvatî* (1923).

L'exotisme et l'orientalisme manifestent l'attrait d'un autre qui est différent de nous. De tout temps, les compositeurs ont cherché à comprendre les différents langages musicaux qui existaient dans le monde. Les moyens de transport et de télécommunication n'étant pas aussi rapides et efficaces qu'aujourd'hui, les informations et les échanges culturels étaient évidemment beaucoup plus lents et beaucoup plus restreints. Cependant, depuis la fin de la Renaissance, le goût pour l'ailleurs n'avait fait que s'amplifier. L'intérêt va largement au-delà d'une attirance pour l'exotisme, qui est généralement présenté comme un phénomène maintenant une certaine distance entre nous et l'autre, alors que la plupart des musiciens et des compositeurs étaient extrêmement curieux de

connaître ces musiques autres pour justement faire tomber ou, à tout le moins, réduire cette distance culturelle et ethnique. Chez des compositeurs comme Rimski-Korsakov ou Debussy, « l'autre » est plus intéressant pour ce qu'il est et ce qu'il peut apporter musicalement que pour ce que l'on désirerait qu'il fût.

En 1889, lors de l'Exposition universelle de Paris, Claude Debussy découvre les musiques et les instruments indonésiens, notamment le gamelan de Java et de Bali. Le gamelan est un ensemble instrumental essentiellement composé de percussions : métallophones, xylophones, tambours, gongs, carillons de gongs, auxquels il faut ajouter un ensemble de flûtes. Cet instrumentarium offre à lui seul une considérable combinaison de timbres ainsi que des résonances très riches en harmoniques, et le compositeur est véritablement envoûté par la découverte de ces nouveaux territoires sonores qui lui permettent de rompre avec le romantisme. Les gammes par ton, les couleurs inédites et des sonorités jusqu'alors inconnues en Europe influenceront profondément ses compositions. Mais il n'est pas suffisant de connaître la technique d'un instrument pour écrire pour lui ; ce qui est important c'est de comprendre l'esprit de cet instrument, son essence. Et c'est cela que Debussy a saisi de manière étonnante. Il n'a pas écrit pour cet instrument mais a plutôt cherché à donner au piano un son de gamelan. Sa connaissance de l'instrument était telle qu'elle lui permit de prendre de la distance afin d'en appréhender totalement l'esprit. *Pagodes* d'*Estampes* (1903), *Et la lune descend sur le temple qui fut* d'*Images* (1907), *La Terrasse des audiences du clair de lune* du livre II des *Préludes* pour piano (1912-1913) évoquent ces sonorités orientales. Par cette démarche originale, le compositeur ne cherche pas à se débarrasser de son conditionnement culturel occidental, mais au contraire à l'enrichir en intégrant des paramètres musicaux différents. Cette démarche est admirable car, dans bien des cas,

La découverte de nouveaux systèmes musicaux, de nouveaux instruments, de nouvelles échelles, de nouvelles harmonies a ouvert à Debussy des horizons musicaux et esthétiques inouïs, lui a offert une nouvelle vision de la musique et, beaucoup plus généralement, une représentation plus synoptique du monde.

4. Bartók et Kodály, ou la naissance de l'ethnomusicologie

L'entreprise de Béla Bartók et de Zoltán Kodály dans le domaine de la collecte des mélodies populaires est unique. Le résultat de leur travail sur la musique traditionnelle roumaine est l'une des plus grandes réalisations de notre temps : en passant dans les villages roumains, ils ont collecté 2 400 mélodies folkloriques, chacune dans deux ou trois variantes, ce qui fait un total de plus de 6 000 chants populaires. Leur tâche a impliqué une considérable minutie dans la notation de cette musique après que celle-ci ait été enregistrée sur des rouleaux de cire. Les deux compositeurs ont rangé ces chants en fonction des dialectes régionaux, de leurs différentes formes musicales, de leurs particularités rythmiques, de leurs échelles et des instruments qui les accompagnent. Enfin, ils ont analysé ces chants et les ont répertoriés. Cette entreprise est importante non seulement pour la découverte de la musique roumaine mais également du fait de la démarche de deux hommes, compositeurs et ethnomusicologues à la fois. Ce travail colossal impliquait non seulement de connaître la musique mais également de dominer des connaissances linguistiques – les différents dialectes roumains –, de posséder des connaissances organologiques sur les instruments populaires existant dans les différentes parties de la Roumanie, d'avoir également des connaissances de chorégraphie, d'ethnologie, de sociologie, d'anthropologie culturelle, afin de saisir l'essence de

cette musique. À ce titre, leur travail de collecte, leur réflexion sur la réalité de la musique de tradition orale et les transcriptions qu'ils nous ont laissées font de Bartók et de Kodály les premiers véritables ethnomusicologues ; leur entreprise demeure une référence et un modèle méthodologique.

Le travail des deux hommes s'est étendu aux pays voisins de la Roumanie – Slovaquie ou Serbie – et, dans le cas de Bartók, à des contrées plus lointaines, comme l'Algérie, l'Égypte ou la Turquie. De cette découverte du folklore, Bartók nourrit une partie de son œuvre. De sa connaissance des musiques populaires, il construisit son propre langage en s'inspirant de leurs caractéristiques. En 1910, il compose *Deux Danses roumaines*, en 1917, *Trois Chants populaires hongrois*, en 1918, un recueil important intitulé *Quinze Mélodies paysannes hongroises* puis une *Suite de danses* en 1923. En 1929, il écrit une magnifique *Cantate profane*, pour double chœur mixte, ténor baryton et orchestre, inspirée d'un conte populaire et irriguée d'une musique populaire que le compositeur transforme pour en faire une œuvre totalement personnelle et originale.

Béla Bartók et Zoltán Kodály ont toujours revendiqué une double filiation pour leur art musical : leurs œuvres trouvent leurs racines à la fois dans les chants paysans folkloriques et dans la musique française moderne, notamment celles de Claude Debussy, de Maurice Ravel et de Gabriel Fauré.

5. L'exemple de la musique russe

monde musical russe fut très tôt partagé entre la culture nationale et la culture occidentale, tendance que l'on ne manquera pas de ressentir dans la personnalité de Sergueï Prokofiev.

Au début du xx^{e} siècle, l'opposition entre ces deux mondes ne fera que se renforcer. Dès 1924, une scission radicale s'établit entre l'association des musiciens prônant la simplicité, et celle des musiciens contemporains, tournés vers les pays étrangers occidentaux dont ils jouent la musique. En 1930, la création, par le gouvernement, de l'Union des compositeurs réduira considérablement la liberté des artistes, limitant leurs créations au seul service du parti. Dans ce paysage, quelques irréductibles comme Prokofiev, Chostakovitch ou Khatchatourian tenteront, en vain, d'imposer leur propre style, au risque d'être accusés de « formalisme ».

6. Jazz et musique savante

Le jazz naît au début du xx^{e} siècle, dans le sud des États-Unis d'Amérique. Ses origines sont multiples. Les États du Sud déportèrent des centaines de milliers d'esclaves d'Afrique afin de réaliser les travaux agricoles, notamment la culture du coton. Ces esclaves furent privés de leurs instruments traditionnels (flûtes, tambours) ; il ne leur restait donc que la pratique vocale. Les chants de travail – les *work songs* – étaient fondés sur des rythmes africains. Loin d'êtres interdits, ces chants étaient au contraire généralement encouragés par les propriétaires terriens, qui trouvaient qu'ils amélioraient le rendement. Peu à peu, ces chants se propagèrent sur les chantiers, les voies ferrées mais également dans les prisons. Parallèlement, les Noirs s'approprièrent la culture des Blancs, notamment par le biais de la religion, reprenant les hymnes

protestants à travers des *ring shouts*, sorte de danses sacrées où les fidèles se divisaient en deux groupes : d'une part, les danseurs réunis en cercle et évoluant selon une technique de pas très codée et tapant dans leurs mains, d'autre part, les chanteurs interprétant les spirituals. On trouve également aux origines du jazz des influences de la musique savante et des musiques populaires européennes, notamment dans l'instrumentation, avec l'apport d'instruments européens de salon comme le piano, qui tint immédiatement un rôle très important dans le ragtime, ou encore avec les instruments des orchestres d'harmonie ou de fanfares (cornet à piston, clarinette, trompettes, trombones, grosse caisse et batterie). Les premiers orchestres composés uniquement de musiciens noirs se forment au tout début du xx^{e} siècle. Ces orchestres jouent toutes les musiques populaires que l'on pouvait entendre à cette époque : polkas, quadrilles, marches militaires, blues, cake walk. On ne sait pas exactement comment le jazz est né, on ne peut pas non plus le dater de manière précise ; on sait seulement qu'au tournant du xx^{e} siècle ces différentes musiques populaires se sont peu à peu mêlées et que ce mélange a donné naissance au ragtime puis au jazz.

Le jazz inspirera de nombreux compositeurs de musique savante. Parmi eux, citons Claude Debussy (*The Little Negro*), Maurice Ravel (deuxième mouvement, *Blues*, de la *Deuxième Sonate pour violon et piano* ; *L'Enfant et les sortilèges*), Darius Milhaud (*Le Bœuf sur le toit*), Erik Satie, Igor Stravinski, George Gershwin, Aaron Copland, Leonard Bernstein...

En 1928, Maurice Ravel traverse l'Atlantique pour donner une série de concerts. Il découvre le Canada puis les États-Unis, notamment La Nouvelle-Orléans et New York ; il séjourne à Harlem, fréquente les clubs de jazz en compagnie du compositeur américain George Gershwin. Grand admirateur de la musique de

Ravel, ce dernier lui demande de lui donner des leçons. Mais Ravel aurait refusé, en précisant : « Vous perdriez votre spontanéité et finiriez par composer du mauvais Ravel. » Dans une interview accordée au *Musical Digest* en avril 1928, le compositeur français déclarera : « Vous, les Américains, prenez le jazz trop à la légère. Vous semblez y voir une musique de peu de valeur, vulgaire, éphémère. Alors qu'à mes yeux, c'est lui qui donnera naissance à la musique nationale des États-Unis. »

Au milieu des années 1920, George Gershwin compose un opéra populaire (*folk opera*) sur un livret de DuBose Heyward écrit à partir de sa nouvelle *Porgy and Bess*. Les textes des chansons sont de DuBose Heyward et de son frère Ira Gershwin, avec lequel George Gershwin a pris l'habitude de collaborer. L'opéra, créé le 30 septembre 1935 à Boston, retrace l'histoire d'une communauté d'ouvriers noirs de Charleston qui vivent misérablement dans un quartier du vieux port, Catfish Row. Afin de se familiariser avec le contexte musical et culturel de l'ouvrage, le compositeur partira quelques mois en Caroline du Sud, à la rencontre des communautés noires défavorisées. Il écoutera beaucoup de jazz et de blues et commencera à réfléchir à son opéra. Premier opéra créé pour et par une troupe entièrement noire, *Porgy and Bess* nous dévoile la face cachée d'un monde en plein essor économique, un monde d'une extrême pauvreté, un ghetto noir de la ville de Charleston où des gens désœuvrés se livrent au jeu, à la drogue, à la prostitution et au crime. Le style musical, complexe, allie une expression lyrique proche du vérisme à un langage harmonique extrêmement audacieux – la polytonalité et l'atonalité n'en sont pas absents –, où les influences du blues et du jazz se font particulièrement ressentir. De cet opéra sont nés de nombreux standards de jazz, parmi lesquels on citera *Summertime, I got plenty of nuttin', My man's gone now, There's a boat that's leaving soon for New York...*

Même si, au commencement, le jazz souffrait d'une image négative à cause de ses origines noires et pauvres, il a gagné, au fil des décennies, ses lettres de noblesse. Depuis le début du xx^{e} siècle, il n'a pas seulement influencé des genres musicaux existants, il a également donné naissance à d'autres styles de musiques, parmi lesquels on citera le rhythm and blues, le rock'n'roll, le rock, la soul music...

7. Le « troisième courant »

Au début des années 1960, plusieurs compositeurs américains cherchent une troisième voie alliant les recherches nouvelles en musique contemporaine aux acquis du jazz. Le 13 mai 1961, le compositeur Gunther Schuller publie dans la *Saturday Review of Literature* un article intitulé « Third Stream Redefined ». Partisan d'une fusion entre la tradition classique et celle du jazz, il n'entend pas, par ce « troisième courant », attenter à l'intégrité ni de l'une ni de l'autre, prônant au contraire l'égalité des genres : opposé au jazz symphonique, qu'il juge décadent, Gunther Schuller défend l'idée d'une musique subtile qui fait apparaître ce qui existe déjà dans chaque idiome mais que nous n'entendons pas.

Une idée justifiait, aux yeux de Schuller, le rapprochement entre ces deux catégories musicales : la musique européenne et des rythmes venus d'Afrique, dont les berceaux étaient lointains, s'étaient développés indépendamment, mais les premières décennies du xx^{e} siècle les avaient soudainement rapprochés. Jusqu'à la fin des années 1950, les historiens du jazz ne reconnaissaient pas cette convergence et adoptaient des attitudes franchement racistes, aussi bien du côté des Blancs que de celui des Noirs. Ils parlaient soit de l'influence de la musique blanche, soit de musiciens blancs

corrupteurs de la grande pureté noire. En 1977, dans une notice historique pour un album de disque de la société New World Music, Schuller écrit : « Ce qui est vrai, c'est que les innovations majeures du jazz ont certainement toujours été noires et que les initiatives commerciales et l'exploitation du jazz sont habituellement venues du côté blanc. Néanmoins, on ne peut dire que toute influence blanche ou européenne sur le jazz ait été a priori négative et corruptrice, à moins que l'on désire simplement maintenir une pureté raciale absolue et défendre que toute fusion multiethnique ou multistylistique est en elle-même non productive. »

Quoi qu'il en soit, et bien que l'idée d'un troisième courant ait été développée par un très bon musicien, on ne peut que constater l'échec de cette idée, qui n'a jamais véritablement aboutie. Ce ne sont pas les tentatives jazzistiques, au demeurant fort intéressantes, de Ravel, Milhaud, Stravinski ou Hindemith qui pouvaient répondre aux vues de Schuller. Les seules tentatives, en dehors des siennes, auxquelles il pouvait être attentif, allaient plutôt dans le sens de *City of Glass* de Robert Graetinger (1948), du *Concerto pour jazz band et orchestre symphonique* de Rolf Liebermann (1954), de *All Set* de Milton Babbitt (1957).

Mais ces compositions ont fait apparaître tous les problèmes que pouvaient poser une telle fusion. Les difficultés ne se rencontraient pas au niveau des interprètes mais bien au niveau du matériau musical : malaise du jazz dans l'atonalité et mal-être de la tonalité à une époque où domine le dodécaphonisme sériel. Lorsqu'en 1967 Schuller devient président du prestigieux New England Conservatory of Music de Boston, il y installe un département dédié au troisième courant. Cependant, lorsqu'il quitte ce poste en 1977, le dernier département au États-Unis dédié à ce troisième courant ferme. L'idée avait donc avorté.

8. Musiques du monde et musique contemporaine

La mondialisation des échanges, la globalisation des rapports humains ont changé la donne, nous obligeant à repenser nos rapports avec les autres cultures, tant économiquement que politiquement ou culturellement. Quel impact la globalisation a-t-elle eu sur la musique en général et sur les compositeurs en particulier ? Nous avons vu que l'influence des autres cultures sur la culture occidentale n'est pas une chose nouvelle. Cependant, ce qui a changé, c'est la manière d'appréhender ces cultures, qui ne sont plus cet autre exotique et différent que nous maintenons à distance. Désormais, nous sommes complètement immergés dans ces nouvelles cultures qui nous envahissent. Nous baignons dans un métissage et un syncrétisme culturels sans précédent. La multiethnicité, le multiculturel ont changé le rapport entre l'Orient et l'Occident. L'exotisme, l'orientalisme n'existent plus et les identités culturelles sont devenues beaucoup plus floues.

Depuis la fin des années 1980, les musiques du monde sont devenues incontournables tellement elles sont présentes partout. Même si le mouvement a commencé bien avant, le vocable *world music* (« musique du monde ») a été inventé en Grande-Bretagne en 1980, lors d'une rencontre de producteurs de disques compacts. Bien sûr, l'intérêt pour d'autres traditions musicales n'a pas commencé à la fin du xx^{e} siècle. Comme nous l'avons vu, depuis la Renaissance, les compositeurs européens s'intéressaient à des musiques d'autres parties du monde notamment au répertoire musical turc. Mais ce phénomène est devenu beaucoup plus fort avec l'impact de la globalisation contemporaine.

compositeurs comme Leoš Janáček (1854-1928) ou Béla Bartók (1881-1945) entreprirent de très longues recherches sur les musiques traditionnelles.

Poursuivant la quête de Bedřich Smetana et d'Antonín Dvořák, qui désiraient affirmer l'existence d'une musique spécifiquement tchèque, Janáček eut une carrière beaucoup plus militante que ses prédécesseurs en appartenant dès sa jeunesse à des mouvements nationalistes. Sur le plan musical, il collecta de nombreux thèmes populaires en Moravie ; il en étudia les modes et les rythmes, découvrit les instruments locaux au timbre inaccoutumé. Sans plaquer ces thèmes populaires dans ses œuvres, Janáček composa dix opéras, parmi lesquels *Jenůfa* (1904) et *Kát'a Kabanová* (1921), ainsi que des pièces symphoniques comme la *Sinfonietta* (1926), dans lesquels l'influence du folklore tchèque est particulièrement forte.

Allant plus loin que Janáček, le Hongrois Bartók, aidé de son compatriote et ami le compositeur Zoltán Kodály (1882-1967), enregistra des thèmes populaires dans toute l'Europe centrale. Considéré comme le père fondateur de l'ethnomusicologie, Bartók étudia toutes les richesses du folklore slave au-delà de la Hongrie, ce qui l'amena à fonder un langage entièrement original. L'apprentissage de cette musique paysanne lui a révélé la possibilité d'une émancipation totale de l'hégémonie du système majeur-mineur. La redécouverte des modes anciens (modes d'Église, gammes primitives, notamment pentatonique) qui sont présents dans ces mélodies est un moyen de renouvellement, d'enrichissement et de diversification du matériau thématique et rythmique. Dans les faits, cette attitude s'est traduite soit par des harmonisations ou de simples transcriptions, soit par des citations intégrales ou partielles que le compositeur intègre à son propre

discours et qui aboutissent à une sorte d'hybridation de la musique savante. Mais Bartók n'en fera guère d'usage direct dans ses compositions savantes. Son travail essentiel consiste à retenir la structure fondamentale de la musique populaire qu'il peut appréhender en individualisant ses diverses composantes. Il obtient ainsi des modèles abstraits. C'est cette distanciation qui lui permet de rompre avec le post-romantisme et d'en finir avec la dualité majeur-mineur. En saisissant l'essence même de cette musique populaire, il la transcende et crée un langage complètement nouveau.

Un nationalisme musical russe autour du groupe des cinq – Mili Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Alexandre Borodine (1833-1887), Nikolaï Rimski-Korsakov (1844-1908) et Modest Moussorgski (1839-1881) – se forgea contre un impérialisme culturel occidental. Il se nourrissait de la pensée du compositeur Mikhaïl Glinka (1804-1857), père de l'opéra russe. Ces compositeurs, généralement autodidactes, réclamèrent l'indépendance esthétique de la musique russe et élaborèrent un style de musique qui s'inspirait directement des chants populaires slaves, du folklore russe et des chants religieux de l'Église orthodoxe. Pour inscrire leurs idées dans le marbre, ils rédigèrent en 1872 un manifeste dans lequel ils prônaient la prédominance de chants populaires slaves, le réalisme, la vérité expressive et la correspondance absolue du texte et de la musique voulue par Alexandre Dargomyjski (1813-1869), inventeur d'une déclamation musicale nouvelle et qui spécifiait que la musique se devait de suivre les inflexions naturelles de la langue russe.

• L'exil révélateur

de la musique populaire de son pays. Puis c'est au tour de Granados avec les *Goyescas* (1916) et de De Falla de composer une musique dans un langage où leur ibérisme s'affiche presque brutalement, par l'utilisation tant des rythmes et thèmes du folklore que par une technique d'écriture et d'orchestration qui marque leur origine sans contestation possible.

Le cas de l'Espagne est cependant particulier, puisque, avant même l'émergence des compositeurs ibériques, des musiciens de l'Europe entière, de Georges Bizet avec *Carmen* (1875), à Jacques Offenbach (*La Périchole,* 1868) en passant par le *Capriccio espagnol* (1887) de Rimski-Korsakov ou encore *España* (1883) d'Emmanuel Chabrier avaient employé des rythmes et des thèmes du folklore ibérique.

• Le retour aux sujets historiques dans l'opéra

Le XIXe siècle est marqué par d'importantes transformations politiques et sociales : accroissement des classes populaires, montée en puissance d'une grande bourgeoisie d'affaires, naissance d'une petite et moyenne bourgeoisie plus rurale, révolutions nationales qui s'appuient sur une redécouverte de la spécificité culturelle. Ces bouleversements ont inspiré des sujets lors de nouvelles créations lyriques. Un des premiers grands opéras historiques fut *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, dans lequel il est question du soulèvement des Suisses contre les Autrichiens au XIIIe siècle. En 1842, la création de *Nabucco* de Verdi à la Scala de Milan déclencha un enthousiasme délirant du public qui fit bisser le chœur *Va pensiero,* chœur du peuple hébreu aspirant à se libérer de l'emprise des Assyriens, allégorie de la condition des Italiens du Nord dominés par l'empire d'Autriche. Le succès de ce drame lyrique amènera

Verdi à composer d'autres opéras patriotiques, parmi lesquels on peut citer *Les Lombards à la première croisade* (1843), *Les Vêpres siciliennes* (1855) et *Aïda* (1871). Ce phénomène se retrouve dans l'opéra allemand, avec le *Freischütz* de Carl Maria von Weber (1821), *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868) et *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner.

Antoine GARRIGUES

Bibliographie

J. Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Northeastern University Press, Boston, 1993
J. Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Batsford, Londres, 1991
M. Stokes dir., *Ethnicity, Identity and Music*, Clarendon Press, Oxford, 1994.

reforment pas des communautés homogènes, ils ont dû fusionner les survivances des civilisations où ils étaient nés pour inventer une sorte de culture panafricaine en exil. Il leur a fallu, également, acquérir certains éléments de la culture des maîtres pour communiquer avec eux. Ainsi, la communauté afro-américaine des États-Unis s'est-elle formée au fil de processus d'innovation complexes qui entrelacèrent des éléments venus de nombreuses sociétés africaines et d'autres pris dans le « stock », lui-même divers, des colons blancs. La religion a fourni un des premiers domaines dans lesquels cette fusion a été réalisée. Le protestantisme, issu, aussi bien dans sa filiation luthérienne que dans son courant méthodiste, d'un souci de rendre la religion au peuple, s'exprimait en des formes (prédication, musique) susceptibles de toucher des individus déportés. Ses messages d'espoir (amour, malgré le racisme, sur la Terre ; rédemption conduisant à un monde meilleur) pouvaient procurer un certain réconfort, d'autant plus que les textes tirés des Livres d'Israël en exil, les récits de la marche vers la Terre promise semblaient recouper l'expérience des esclaves.

Ainsi, quelle qu'ait été la politique officielle quant à l'évangélisation des Noirs, ceux-ci s'emparèrent du christianisme ; à leurs pratiques et à leurs besoins, ils adaptèrent ses chants rituels. Les *Awakenings* (« réveils ») religieux qui scandèrent la vie américaine après 1740 (et notamment entre 1780 et 1830) suscitèrent des rencontres (au cours des *Camp Meetings*) et des échanges qui jouèrent probablement un rôle important dans la création des premiers chants noirs. Il est possible que, dès 1760, des répertoires propres aux Afro-Américains aient existé. À la fin du XVIII^{e} siècle, en tout cas, apparaissent les premières congrégations baptistes et méthodistes noires, et c'est en 1816 que Richard Allen fonde l'African Methodist Episcopal Church, pour laquelle il écrit

les « quartettes » étant souvent composés de plus de quatre chanteurs) inauguré par les chorales universitaires. Ces quartettes domineront la scène jusqu'aux années cinquante mais ils n'atteindront leur apogée qu'après l'apparition du gospel moderne.

Dans un premier temps, ce sont en effet des prêcheurs et des évangélistes chantants qui bénéficient de la vogue croissante du phonographe. Les sermons des révérends A. W. Nix ou F. W. McGhee se vendent par milliers (et ce genre, le sermon enregistré, suivi, ou non, de chant congrégationnel continue d'avoir grand succès aujourd'hui). Des bardes, combinant parfois répertoires religieux et profane, mettent les modes musicales au service de textes sacrés : dans les années vingt, Arizona Dranes, Blind Willie Johnson ; Sister Rosetta Tharpe continuera cette lignée, que prolongent dans les années quatre-vingt les révérends F. C. Barnes et Janice Brown avec des chants exclusivement religieux.

L'influence des musiques les plus populaires dans les années vingt (blues, boogie woogie, ragtime, honky tonk music) est donc très sensible chez les artistes religieux. En 1928, le guitariste Tampa Red enregistre un blues plutôt scabreux intitulé *It's Tight like that* ; la chanson est signée de Georgia Tom, qui l'accompagne au piano. Ce dernier, la même année, compose *If You See My Saviour, Tell Him that You Saw Me*. À partir de 1930, sous son véritable nom, Thomas A. Dorsey, il se consacrera exclusivement à la musique religieuse, sans pour autant changer de style musical. Utilisant comme tremplin la Convention nationale baptiste, il va bâtir une organisation commerciale sans précédent destinée à diffuser ses compositions. Avec Sallie Martin, il crée en 1932 la Gospel Singers Convention. De grandes voix, comme Willie Mae Ford Smith à Saint Louis ou Mahalia Jackson à Chicago, s'emploient à l'interprétation de ses œuvres.

Début des années 1960, les grands chœurs se multiplient, sous l'impulsion notamment de James Cleveland. À sa suite se révèlent de remarquables chefs et arrangeurs : Mattie Moss Clark, Edwin et Walter Hawkins qui, issus de la Church of God in Christ, réalisent à la perfection l'équilibre entre modernité musicale et sensibilité traditionnelle. John P. Kee, avec le New Life Community Choir, travaille dans la même direction quand Andraé Crouch cherche un public plus vaste en se rapprochant davantage des musiques profanes. Tous fournissent les modèles dont s'inspirent des centaines de *mass choirs* ou de *community choirs*.

Des groupes vocaux de plus petite taille connaissent aussi un immense succès. Certains quartettes « historiques » survivent en beauté : les Sensational Nightingales ou les Spirit of Memphis, par exemple. De Roberta Martin, l'héritage est assuré par les Barrett Sisters, où brille la voix de Delois. De Mattie Moss Clark, les filles ont formé, dans une veine totalement pentecôtiste mais non sans audace harmonique, un ensemble d'un dynamisme sans pareil, les Clark Sisters. Du cœur du Mississippi, les Williams Brothers perpétuent un expressionnisme ardent. Aujourd'hui, pourtant, c'est du disco que les ensembles en vogue, les Commissioned ou les Winans, tirent leur inspiration.

Longtemps considéré comme une musique collective par essence, le gospel a fait place au soliste vedette depuis 1947, depuis que Mahalia Jackson a conquis le marché du disque sacré avec *Move On Up a Little Higher*. Dans les décennies suivantes, Bessie Griffin, Marion Williams, Albertina Walker, Shirley Caesar se sont imposées avec des voix fortes et passionnées, reprenant dans un système commercial le rôle des évangélistes d'antan. À côté d'elles, avec des moyens vocaux plus limités mais un courage, une sincérité inentamables, Dorothy Love Coates s'est acquis un grand respect.

Parmi les plus jeunes, Aretha Franklin demeure la meilleure héritière de Clara Ward ; Tramaine Hawkins, formée sous la houlette d'Edwin et Walter Hawkins, est sans doute l'artiste la plus complète et la plus persuasive ; Sandra Crouch participe de la même entreprise de modernisation de la tradition, comme des chanteuses révélées plus récemment, telles que Yolanda Adams ou Shun Pace Rhodes ; Vickie Winans illustre le *disco gospel*. Pendant longtemps, les voix masculines sont demeurées dans l'ombre des quartettes et n'en sortaient que pour se placer sous les projecteurs des scènes profanes. James Cleveland était puissant, touchant, sans être une « grande voix ». Al Green, ténor léger au phrasé sinueux, a longtemps hésité entre le gospel et la soul music. Trois chanteurs sont les interprètes magnifiques d'un gospel moderne conservant cependant des traits spécifiques : Rance Allen, Daryl Coley et David Peaston parviennent à combiner techniques de chant « classiques », sensibilité pentecôtiste, modernité rythmique et harmonique.

C'est sans doute dans ce moyen courant, où l'on rencontre également Tramaine Hawkins, Yolanda Adams, les Clark Sisters, les Williams Brothers et nombre de chœurs, que l'on peut voir vivre le chant évangélique. C'est, sans nier la popularité du *disco gospel*, voire du *rap gospel*, en lui que se reconnaissent la majorité des communautés religieuses, de lui que se nourrissent les autres musiques afro-américaines.

Denis Constant MARTIN

Bibliographie

G.-C. Balmir, *Du chant au poème*, Payot, Paris, 1982
V. Broughton, *Black Gospel*, Blandford, Poole (G.-B.), 1985
M. Cullaz, *Gospel*, Jazz Hot-L'instant, Paris, 1990

NEW ORLEANS

Connu grâce à des enregistrements de musiciens louisianais à Chicago pendant les années 1920, ce style est caractérisé par une structure orchestrale, issue des fanfares, qui utilise l'improvisation collective.

Le style New Orleans, ou Nouvelle-Orléans, ou néo-orléanais – on dit aussi parfois le vieux style, ou le style traditionnel – représente un courant musical majeur. Il ne s'agit pas, cependant, du premier style de jazz puisqu'il est issu du ragtime, sorte de « jazz primitif » qui commence à exister à La Nouvelle-Orléans vers 1890. Le jazz est donc né avant 1900, même si le mot « jazz » n'apparaît pas avant 1910.

L'appellation New Orleans est pratique mais trompeuse : à l'époque, dans la Cité du Croissant – surnom de La Nouvelle-Orléans –, les musiciens jouent en réalité toutes sortes de musiques, bien différentes et souvent très éloignées du jazz. Et l'on y entend, aujourd'hui encore, des musiques des plus variées. De plus, le style néo-orléanais a également été pratiqué dans bien d'autres villes des États-Unis, Chicago, Kansas City, New York, notamment. On établit quelquefois une distinction entre ce style et le dixieland, ce dernier s'appliquant de préférence à une musique jouée principalement par des Blancs issus de l'école de Chicago.

• Les prémices d'un style

La musique de style New Orleans est, à l'origine, un art collectif véritablement populaire, un jazz de proximité, festif, né dans la rue, pratiqué par des orchestres ambulants qui défilent en dansant à la moindre occasion. Ses véritables créateurs sont, pour la plupart, des musiciens autodidactes, qui se soucient fort peu de lire et encore moins d'écrire des partitions, et qui rejouent, par conséquent, d'instinct ou d'oreille, les musiques les plus diverses (work songs, spirituals, hymnes et cantiques, blues folk, chants du folklore anglais, danses espagnoles...), y compris celles des brass bands et des orchestres de danse plus policés. Avec l'influence du ragtime, l'antiacadémisme de principe de ces musiciens va être la source de déformations ou, plutôt, de re-créations jubilatoires : les marches prussiennes ou françaises sont bien là, mais joyeusement démilitarisées.

L'orchestre original se compose d'un ensemble mélodique : un ou deux cornets, pour exposer et paraphraser les mélodies (la trompette, instrument plus « noble », sera d'abord réservée aux Blancs), une clarinette, dont la tessiture étendue permet de dessiner une sorte de contrepoint dans l'aigu mais aussi, dans le registre grave, un trombone, pour assurer une partie de basse plus ou moins simpliste. Dans le style pur, le saxophone (à l'exception du soprano) est rarement utilisé, sauf à Chicago. À ces instruments se trouve ajoutée, pour marquer le tempo, une section rythmique : baujo ou guitare, basse à vent (tuba) ou à cordes, caisse claire et grosse caisse. Les cymbales, très primitives à l'époque, sont rares.

• Le langage New Orleans

Une des principales caractéristiques du style Nouvelle-Orléans est la polyphonie permanente : les musiciens jouent et improvisent, tous ensemble, du début à la fin du morceau. Il n'y a pas de solo, sauf

dans les breaks*, qui dépassent rarement deux ou quatre mesures. L'orchestre idéal doit sonner comme un seul instrument ; pour atteindre à un tel équilibre, les règles du style traditionnel sont strictes.

Ce qui distingue d'abord les musiciens de ce style est leur prédilection pour un jeu, plus staccato que legato, affirmé sur les temps de la mesure. Le vibrato des instruments à vent est très prononcé et les hauteurs des sons se trouvent souvent altérées vers le bas (blue* notes). Le champ de liberté des timbres est élargi : il s'agit de « faire parler l'instrument ».

L'âge d'or du style New Orleans se situe entre 1922 et 1929. Après quoi, moins vivace, il a cependant perduré jusqu'à nos jours, en tant que musique folklorique, à l'abri d'une évolution considérée comme corruptrice. Le mouvement international du revival* (retour aux sources) a quelquefois tendance à le confondre avec le dixieland. Ce serait une erreur de penser que le style Nouvelle-Orléans se résume à quelques noms, si prestigieux fussent-ils : King Oliver, Louis Armstrong, Johnny Dodds, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet. D'autant que, si ces musiciens de tout premier plan ont effectivement pratiqué le style néo-orléanais le plus pur dans les années 1920, ils ne s'en sont pas moins éloignés, dans les années 1930, pour évoluer et adopter des modes d'expressions plus modernes (jeu en solo, par exemple, caractéristique du mainstream, ou middle jazz). King Oliver et Louis Armstrong passent même, auprès de certains puristes, pour des musiciens quelque peu « extra-Nouvelle-Orléans ».

Parmi les interprétations les plus représentatives de ce style, citons *Dippermouth Blues* (1923), *Someday Sweetheart* (1926) et *New Orleans Shout* (1929), par King Oliver, *Wild Cat Blues* (1923)

et *Kansas City Man Blues* (1923), par Sidney Bechet, *The Chant* (1926) et *Original Jelly Roll Blues* (1926), par Jelly Roll Morton, *Jazz Me Blues* (1924), par Bix Beiderbecke.

Jean-Louis CHAUTEMPS

NEW WAVE, COLD WAVE ET GOTHIC ROCK

Mouvements musicaux nés à la fin des années 1970, principalement en Grande-Bretagne et aux États-Unis, la new wave et ses déclinaisons – cold wave et gothic rock (ou goth rock : « rock gothique ») – vont prédominer dans les années 1980. Rompant avec l'agressivité et les revendications du punk, ils privilégient l'introspection, la froideur et le minimalisme, tant sur le plan visuel qu'au niveau de l'instrumentation.

Le terme new wave apparaît en Grande-Bretagne vers 1977 pour qualifier un courant musical qui rompt, d'une part, avec l'anarchisme du punk, d'autre part, avec le caractère pompier et technique du rock progressif ou psychédélique des années 1970. On range alors dans cette catégorie new wave l'ensemble des nouveaux artistes qui pratiquent une musique où cohabitent guitares électriques au son tendu et sonorités électroniques, le tout étant accompagné d'une imagerie minimaliste et de textes sombres ou cyniques : Talking Heads, Blondie, Devo, Pere Ubu aux États-Unis ; XTC, The Police, Joe Jackson, Simple Minds, U2 ou The Stranglers en Grande-Bretagne. Si le punk prônait l'absence de technique et de musicalité, la new wave reprend à son compte la simplicité instrumentale – sans toutefois verser dans le chaos sonore –, se tournant même de plus en plus vers les machines, ce qui donnera naissance à la techno pop (ou synth pop), fondée sur une instrumentation entièrement électronique. Influencés par les expérimentations synthétiques de Kraftwerk ou par les premières formations de musique industrielle (Throbbing Gristle, Cabaret

Voltaire, Einstürzende Neubauten), des artistes comme Depeche Mode, The Human League, Gary Numan ou Soft Cell allient des mélodies pop accrocheuses à des recherches sonores audacieuses. Dès 1981, des groupes de synth pop à la musique précieuse et aux allures de dandys – Visage, ABC, Spandau Ballet ou Duran Duran –, seront qualifiés de néo-romantiques en raison de leurs chansons délibérément légères et de l'importance accordée à l'image.

La new wave devient alors un terme générique pour désigner la musique créée dans les années 1980 et possédant un son froid, épuré et souvent désenchanté, dominé par le synthétiseur et une basse très en avant. Son versant le plus sombre sera la cold wave, toujours caractérisée par une basse prédominante, une guitare aigrelette et un chant plaintif ou distancié, le tout noyé sous des effets de réverbération* ou de chorus*. Les deux groupes les plus représentatifs de cette mouvance sont les Britanniques The Cure et Joy Division, nés en 1978 sous l'impulsion du punk, mais qui préfèrent au message révolutionnaire de cette tendance une introspection souvent douloureuse et des références littéraires tourmentées (Albert Camus, Lautréamont). Ian Curtis, le chanteur dépressif de Joy Division, se suicidera le 18 mai 1980, faisant naître un véritable culte autour de sa formation, qui deviendra ensuite New Order et œuvrera dans un registre techno pop.

Encore plus sombre, le gothic rock prend son essor au début des années 1980. Tout part de la Batcave, club londonien où jouent des groupes influencés par le glam* rock et le punk, dans une atmosphère de films d'horreur et d'expressionnisme, comme en témoigne le morceau *Bela Lugosi's Dead* (1979) de Bauhaus. Réunis sous l'appellation générique de batcave, Alien Sex Fiend ou The Specimen ouvrent la voie pour Siouxsie And The Banshees,

et créations à des compositeurs comme Krzysztof Penderecki, Morton Feldman ou Tōru Takemitsu et donné à l'orchestre un éclectisme qui en fait l'une des formations américaines les mieux adaptées à l'ensemble du répertoire. Kurt Masur lui succède en 1991 ; il renoue avec les anciennes traditions germaniques de l'orchestre et lui redonne une rigueur et des couleurs adaptées au répertoire romantique et postromantique allemand. De nombreuses commandes sont passées auprès de compositeurs contemporains afin de célébrer le cent cinquantième anniversaire de l'orchestre, en 1992. Lorin Maazel succède à Kurt Masur de 2002 à 2009. Il est le deuxième Américain — après Leonard Bernstein — à occuper ce poste. C'est avec l'Orchestre philharmonique de New York qu'il dirige le 26 février 2008, à Pyongyang, en Corée du Nord, un concert historique destiné à améliorer les relations entre les États-Unis et le pays communiste. L'Américain Alan Gilbert lui succède en 2009 et assurera ses fonctions jusqu'en 2017.

Alain PÂRIS

NIBELUNGEN

Introduction

L'origine du terme « Nibelungen » est loin d'être claire. Dans la première partie de la *Chanson des Nibelungen*, il désigne les rois Schilbung et Nibelung, dont les sujets sont des nains et des géants appelés eux aussi Nibelungen. Après avoir défait et tué les deux rois, Siegfried s'empare de leur trésor qui, après sa mort, passe aux mains des rois burgondes, et ceux-ci, dans la deuxième partie du poème, sont eux-mêmes qualifiés de Nibelungen. Le terme aurait donc été appliqué aux possesseurs successifs du fameux trésor qui, à l'origine, aurait appartenu à des êtres mythiques (en vieux norois [vnor.], Niflheimr, pays du brouillard, désigne le royaume des morts).

Une autre explication a cependant été avancée. Partant du fait que, dans les textes les plus anciens, ce sont les rois burgondes qui sont appelés Nibelungen (vnor. : Niflungar), on a émis l'opinion que, dès l'origine, le terme – courant comme anthroponyme en Allemagne dès le VIII^e^ siècle – s'appliquait à ces rois, à leur dynastie, et que les Nibelungen mythiques seraient donc d'origine plus récente.

Quelle que soit l'interprétation retenue, un fait est sûr : si le merveilleux abonde dans certaines parties et dans certaines versions de la légende des Nibelungen, celle-ci se déroule cependant pour l'essentiel sur un plan humain ; les éléments constitutifs en sont la vie et la mort de Siegfried, la mort des rois burgondes.

• La « Chanson des Nibelungen »

La version la plus complète et la plus belle, sinon la plus ancienne, de cette légende est certainement la *Chanson des Nibelungen* (*Nibelungenlied*). Le poème, qui comprend 3 379 strophes – de quatre vers chacune – réparties en trente-neuf « aventures », a été composé en Autriche peu après l'an 1200. Le succès en fut immédiat et durable, comme l'attestent environ trois douzaines de manuscrits ou bien de fragments de manuscrits conservés.

Après avoir reçu auprès de ses parents l'éducation d'un chevalier courtois, Siegfried se rend à Worms pour y briguer la main de Kriemhild, sœur des rois burgondes (Gunther, Gernot, Giselher), dont il a entendu célébrer la beauté. Reconnu dès son arrivée à Worms par Hagen, l'un des vassaux des rois, qui rappelle comment il s'est emparé du trésor des Nibelungen et de la chape qui rend invisible, comment il s'est rendu invulnérable en se baignant dans le sang d'un dragon qu'il venait de tuer, Siegfried n'est cependant admis à se présenter devant celle qu'il aime qu'après avoir aidé les Burgondes à triompher des Saxons et des Danois. Un marché est alors conclu entre Gunther et Siegfried : celui-ci accordera au preux étranger la main de sa sœur Kriemhild, à condition qu'il l'aide à conquérir Brünhild, la vierge guerrière qui règne sur l'Islande. Grâce à la chape magique, Siegfried se substitue à son ami et triomphe dans les épreuves que Brünhild impose à ses prétendants. Un double mariage est alors célébré à Worms, mais, une nouvelle fois, Siegfried doit intervenir pour mater Brünhild, la mariée rebelle ; au cours de la lutte, il lui enlève sa ceinture et son auneau, qu'il a le tort de remettre à Kriemhild. Ensuite, accompagné de son épouse, il retourne dans son pays.

enfin, s'en est largement inspiré pour sa Tétralogie.Brünnhilde, huile sur papier de Hans Toma, 1895. Collection privée.

Dix ans plus tard, Siegfried et Kriemhild retournent à Worms, où une violente querelle ne tarde pas à éclater entre les deux reines. Brünhild traite sa belle-sœur de serve – en Islande, Siegfried s'était fait passer pour le vassal de Gunther – mais elle est réduite au silence quand Kriemhild lui montre la ceinture et l'anneau qui lui avaient été dérobés au cours de la nuit des noces, et qu'elle l'accuse publiquement d'avoir été la « concubine » de Siegfried. Humiliée, Brünhild ne songe plus qu'à se venger, et Hagen lui promet son aide. Ayant obtenu par ruse que Kriemhild elle-même lui indique le seul endroit où Siegfried est demeuré vulnérable, il organise, avec l'assentiment de Gunther, une partie de chasse dans l'Odenwald et, traîtreusement, il tue Siegfried. Devant le corps de son époux, Kriemhild exhale sa haine contre les meurtriers. Mais il lui faudra attendre de longues années avant d'avoir la possibilité de se venger.

C'est ce désir qui lui fait accepter la demande en mariage d'Etzel, le roi des Huns. Elle se rend au pays des Huns et épouse Etzel, dont elle a un fils, Ortlieb. Mais elle n'a pas oublié Siegfried, et elle obtient d'Etzel qu'il invite les rois burgondes. Malgré les avertissements de Hagen, ceux-ci acceptent l'invitation, et ils ne rebroussent pas chemin quand les ondines du Danube leur annoncent le destin funeste qui les attend. Arrivés à Etzelburg, ils sont bien accueillis par Etzel lui-même, mais tout dans les paroles et dans le comportement de Kriemhild les incite à se tenir sur leurs gardes ; Hagen, de son côté, s'emploie à exaspérer Kriemhild par son insolent orgueil. Quand il apprend que les valets des Burgondes ont été massacrés, il tranche la tête du jeune fils de Kriemhild, et les combats se déchaînent. Les six dernières aventures relatent longuement la résistance héroïque que les Burgondes opposent aux

le roi juste et mesuré, n'arrive pas à faire entendre la voix de la raison. Il y a un abîme entre la « détresse des Nibelungen » (*der Nibelunge nōt* : ce sont là les derniers mots du manuscrit B) et la conclusion optimiste, digne des contes de fées, qui caractérise le roman arthurien.

• Les sources immédiates

Les vieux récits, source du poème du XIII^e^ siècle, quels étaient-ils ? Sous quelle forme étaient-ils parvenus à l'auteur – anonyme – de la *Chanson des Nibelungen* ?

On admet en général que les sources étaient de nature différente pour la première et pour la deuxième partie du poème. Pour la première partie, l'auteur s'est sans doute inspiré de chants assez brefs qui relataient les exploits du jeune Siegfried, de même que sa mort. On en retrouve l'écho partiel dans un poème fort médiocre du XIV^e^ siècle, le *Seyfriedslied.* Le récit de la mort des rois burgondes, en revanche, aurait déjà subi vers 1160 – sans doute sous l'influence des chansons de geste – un premier « élargissement épique » ; il y aurait eu une première épopée (non conservée), connue sous le nom de *Ältere Not.*

Ces théories tirent leurs arguments essentiels de la *Thidrekssaga* (compilation norvégienne, vers 1260) dont l'auteur, selon ses propres dires, s'est ingénié à grouper autour d'un personnage central, Dietrich von Bern, les légendes alors en vogue en Allemagne. Or le récit de la vie et de la mort de Siegfried ne prend que quelques pages, alors que la mort des rois burgondes est relatée avec un luxe de détails caractéristique d'une épopée. L'auteur de la *Thidrekssaga* pouvait certes connaître la *Chanson des Nibelungen,* mais entre son récit et le poème allemand les divergences sont telles

nés de leur union), puis elle met le feu à la salle des banquets ; les Huns, Atli et Gudrun elle-même périssent dans les flammes.

• Genèse des légendes

On trouve ce récit dans un des plus anciens poèmes de l'*Edda,* le *Chant d'Atli* (*Atlakvida*). Ce texte, composé sans doute au x^{e} siècle, a conservé plus fidèlement que la *Chanson des Nibelungen* les données premières de la légende, et il est possible, en partant de lui, d'entrevoir comment des événements historiques du ve siècle ont pu donner naissance à celle-ci. En 437, les Burgondes établis dans la région de Worms sont défaits et en partie exterminés par les Huns ; leurs rois eux-mêmes périssent. Les survivants s'établissent alors en « Bourgogne », et un document du début du ve siècle, la loi Gombette, a conservé les noms de leurs anciens rois : ce sont, à peu de chose près, ceux qu'on trouve dans la *Chanson des Nibelungen* et dans les textes scandinaves. Quelques années plus tard, Attila meurt au cours d'une nuit passée auprès d'une concubine dont le nom, Hildico, semble indiquer une origine germanique. La légende a établi entre ces deux faits une relation de cause à effet : Hildico a tué Attila pour venger la mort de ses frères, les rois burgondes.

S'il est donc relativement aisé de déceler les origines de cette légende, il est plus difficile de dire comment se sont formées celles dont Siegfried est le héros. Était-il à l'origine un être mythique dont le destin symboliserait successivement la victoire de la lumière sur les ténèbres (combat avec le dragon), puis la revanche des forces du mal (mort de Siegfried) ? S'agit-il d'un personnage de contes populaires qui serait devenu héros de légende ? Ou bien ces récits – comme celui de la mort des rois burgondes – remontent-ils en dernière analyse à des événements historiques ? Faut-il y voir l'écho des démêlés sanglants entre Brunehaut (Brünhild), l'épouse du roi

Georges ZINK

• « L'Annean du Nibelnng »

La première exécution de l'intégralité de la tétralogie wagnérienne, *L'Anneau du Nibelung* (*Der Ring des Nibelungen*), a lieu en août 1876 lors du premier festival de Bayreuth : Hans Richter y dirige trois cycles complets, créant *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux* (*L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* avaient été créés en 1869 et en 1870, respectivement, au Königliches Hof- und Nationaltheater de Mnnich, sous la direction de Franz Wüllner). Wagner y travaillait depuis 1848. Les points de départ en sont, naturellement, l'*Edda* poétique et l'*Edda* en prose de Snorri Sturluson, la *Völsunga Saga*, *La Chanson des Nibelungen* du XIII^e^ siècle, la *Thidrekssaga*, avec d'importantes modifications, non seulement dans l'intrigue mais dans l'idée générale, et, pour cette dernière, dans deux directions successives. Au début de son travail (inauguré en 1848 par un essai sur les Nibelungen – *Der Nibelungensage* – et une esquisse dramatique sur le mythe des Nibelungen – *Der Nibelungen-Mythus : als Entwurf zu einem Drama*), Wagner adhérait encore au romantisme révolutionnaire et à l'optimisme de Feuerbach : le héros est celui qui rend caduque la loi et proclame la libération de l'humanité. Dans les années suivantes, l'influence croissante de Schopenhauer modifie ce point de vue : Wagner admet l'affaiblissement du vouloir-vivre (effacement progressif de Wotan et même de Siegfried) et la décadence d'un monde rongé par la cupidité.

Le prologue, *L'Or du Rhin* (*Das Rheingold*), commence par le rapt du trésor, confié à la garde des ondines du Rhin, par le Nibelung nain Alberich. Ce prologue est dominé par la figure de Wotan, qui fait construire par les géants Fasolt et Fafner la

Brünnhilde. *Après un long oubli, la Chanson des Nibelungen (XIII^e siècle) a connu une manière de résurrection à l'époque romantique. Le texte a fait alors l'objet de nombreuses traductions et adaptations. Richard Wagner,*

Copyrighted material

M. COLLEVILLE & E. TONNELAT éd. et trad., *La Chanson des Nibelungen*, Aubier-Montaigne, Paris, 1958, rééd. 1971
Edda, die Lieder des Codex Regius, G. Neckel et H. Kuhn éd., Carl Winter, Heidelberg, 1962
Untersuchungen über das Nibelungenlied, K. Bartsch et H. de Boor éd., Biblio-Verlag, Osnabrück, 1968
S. STURLUSON, *L'Edda*, F.-X. Dillmann éd. et trad., Gallimard, Paris, 1991
F. WAGNER, *Les Poèmes héroïques de l'Edda et la saga des Völsungs*, E. Leroux, Paris, 1929.

Études

P. GÖHLER, *Das Nibelungenlied*, Akademie-Verlag, Berlin, 1989
K. HAUCK dir., *Zur germanisch-deutschen Heldensage*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961
A. HEUSLER, *Nibelungensage und Nibelungenlied*, Ruhfus, Dortmund, 1921, rééd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1955
W. KROGMANN & U. PRETZEL, *Bibliographie zum Nibelungenlied und zur Klage*, Schmidt, Berlin, 1966
F. PANZER, *Das Nibelungenlied. Entstehung und Gestalt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1955
H. SCHNEIDER, *Germanische Heldensage*, t. I : *Deutsche Heldensage*, De Gruyter, Berlin, 1928, rééd. 1962
E. TONNELAT, *La Chanson des Nibelungen. Étude sur la composition et la formation du poème épique*, Les Belles-lettres, Paris, 1926 ; *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIX^e^ siècle, ibid.*, 1952
G. WEBER, *Das Nibelungenlied. Problem und Idee*, Metzler, Stuttgart, 1963
G. WEBER & W. HOFFMANN, *Heldendichtung*, t. II : *Das Nibelungenlied*, Metzler, 1964, rééd. 1982
W. WUNDERLICH & V. MÜLLER dir., *« Waz sider da geschach ». American-German Studies on the Nibelungenlied*, Kümmerle, Göppingen, 1992.
D. BORCHMEYER dir., *Wege des Mythos in der Moderne : Richard Wagner « Der Ring des Nibelungen »*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, Munich, 1987
M. A. CICORA, *Wagner's Ring and German Drama : Comparative Studies in Mythology and History in Drama*, Greenwood Press, Westport (Conn.), 1999
D. COOKE, *I Saw the World End : a Study of Wagner's Ring*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1979
C. DAHLHAUS, *Richard Wagners Musikdramen*, Orell Füssli, Zurich,

1985 (trad. M. Renier, *Les Drames musicaux de Richard Wagner*, Mardaga, Liège, 1994)
R. Donington, *Wagner's Ring and its Symbols*, Faber & Faber, Londres, 1963, nouv. éd. 1974
J. L. DiGaetani dir., *Inside the Ring : Essays on Wagner's Opera Cycle*, McFarland, Jefferson (N.C.), 2006
T. Koch, *Recht, Macht und Liebe in Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, Nomos, Baden-Baden, 1996
A. Lorenz, *Das Drama R. Wagner als musikalisches Kunstwerk*, C. Dahlhaus, Regensburg, 1970
B. Lussato, *Voyage au cœur du Ring : encyclopédie*, Fayard, Paris, 2005
P. McCreless, *Wagner's Siegfried : its Drama, History, and Music*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.), 1982
H. Melderis, *Raum, Zeit, Mythos : Richard Wagner und die modernen Naturwissenschaften*, Europäische Verlagsanstalt, Hambourg, 2001
C. Merlin, *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne : contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*, Peter Lang, Berne Berlin, Bruxelles, 2001 ; *Wagner, mode d'emploi*, Éd. Premières loges, Paris, 2002
L. J. Rather, *The Dream of Self-Destruction : Wagner's « Ring » and the Modern World*, Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge (La.), 1979 ; *Reading Wagner : a Study in the History of Ideas*, *ibid.*, 1990
H. Richardson dir., *New Studies in Richard Wagner's « The Ring of the Nibelungen »*, Edwin Mellen Press, Lewiston (N.Y.), 1991
K. Von Westernhagen, *Die Entstehung des Ring*, Atlantis, Zurich, 1973.

NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU

Fondé en 1945 dans le cadre de la radio du nord de l'Allemagne (N.D.R.), l'Orchestre symphonique du Norddeutsche Rundfunk de Hambourg (N.D.R.-Sinfonieorchester) a été façonné par Hans Schmidt-Isserstedt, qui en a été le directeur musical pendant un quart de siècle (1945-1970). Sous sa baguette, l'orchestre acquiert une solide tradition d'interprétation du répertoire classique et romantique allemand, mais aussi une faculté d'adaptation à la musique contemporaine et aux autres répertoires qui sont alors plus rares en Allemagne.

Après le bref passage de Moshe Atzmon (1972-1975), Klaus Tennstedt commence à jeter les bases d'un style spécifique d'interprétation de la musique de Mahler (1979-1981). Günter Wand marque profondément l'orchestre au cours de la décennie suivante (1982-1991) : les enregistrements des symphonies de Brahms et de Bruckner qu'il effectue à Hambourg constituent des références. Son successeur, John Eliot Gardiner (1991-1994), tente de modifier en profondeur le style d'exécution de l'orchestre, notamment pour en alléger les sonorités et revenir à un profil d'exécution proche de ce qu'elles étaient au XIX^{e} siècle ; mais il se heurte à une résistance qui ne lui permet pas de mener à bien son projet. Herbert Blomstedt (1996-1998), Christoph Eschenbach (1998-2004) puis Christoph von Dohnányi (2004-2011) et Thomas

Hengelbrock (depuis 2011) profitent néanmoins de l'expérience et donnent à l'orchestre un influx nouveau issu de la synthèse de ces différentes approches.

Cette formation a commandé *Threni* à Igor Stravinski (1958) et a créé des œuvres de Hans Werner Henze (*Ein Landarzt*, 1951 ; *Le Radeau de la Méduse*, 1968), Luigi Nono (*Composizione per orchestra*, 1951 ; *La terra e la compagna*, 1958), Arnold Schönberg (*Moïse et Aaron*, en version de concert, 1954), Bruno Maderna (*Composizione in tre tempi*, 1954), Pierre Boulez (*Deux improvisations sur Mallarmé*, 1958), Karl Amadeus Hartmann (*Septième Symphonie*, 1959), André Jolivet (*Deuxième Symphonie*, 1959), Igor Stravinski (*Mouvements* pour piano et orchestre, 1960), György Ligeti (*Apparitions*, 1960), Karlheinz Stockhausen (*Carré*, 1960 ; *Mixtur*, 1964), Krzysztof Penderecki (*Polymorphia*, 1962), Helmut Lachenmann (*Klangschatten*, 1972), Mauricio Kagel (*Variationen ohne Fuge*, 1973), Sylvano Bussotti (*Bergkristall*, 1973), Edison Denisov (*Requiem*, 1980), Wolfgang Rihm (*Spiegel und Fluss*, 1999), Aribert Reimann (*Kumi Ori*, 1999), Peter Ruzicka (*Einschreibung*, 2011), Tan Dun (*Percussion Concerto: The Tears of Nature*, 2012)...

Alain PÂRIS

NOTATION MUSICALE

Introduction

Contrairement à la peinture et à la sculpture, la musique est un art qui suppose un intermédiaire entre le créateur et son public. Cet intermédiaire, l'exécutant, se voit confier un texte noté selon certaines conventions qui ont évolué au fil des siècles et des cultures. La notation musicale n'a pas toujours existé : la transmission orale la précède dans bien des cas ; mais, dès qu'une civilisation parvient à son apogée, elle met au point un système de transcription de la musique, qui lui survit d'ailleurs rarement.

Ce besoin de représenter la musique par un système de notation s'est manifesté dans la plupart des civilisations qui connaissaient une écriture. On en trouve les premières traces en Orient dès la plus haute antiquité. C'est ainsi que des signes de notation musicale datant du XVIIIe siècle avant J.-C. ont été identifiés sur des tablettes cunéiformes (tablettes d'Ur au British Museum, U. 7/80).

En Occident, il faut attendre le Ve siècle avant J.-C. et, dans le monde chrétien, le IXe siècle après J.-C. pour trouver les premières traces de notation. Le but de tout système de notation est de transcrire les hauteurs relatives des sons mais aussi les durées (rythme) et les nuances. Ce dernier aspect, qui concerne la couleur sonore, n'a vu le jour qu'à la fin du XVIe siècle et ne s'est généralisé qu'à la fin du XVIIIe. Auparavant, la destination de la musique était imprécise. Seule importait la tessiture. On distinguait la musique sacrée de la musique profane, la première vocale, la seconde

instrumentale (la musique vocale profane était considérée comme un genre mineur qui ne s'est transmis que par voie orale jusqu'à la fin du Moyen Âge).

Les mondes orientaux et extrême-orientaux ont élaboré différents systèmes de notation dont les premiers remontent sans doute, en Inde, au début de l'ère chrétienne, tandis qu'en Chine (et de là en Corée et au Japon) les plus anciens témoignages que nous possédions datent de la fin de l'époque T'ang (618-907). Ces notations, conçues comme des aide-mémoire, ne sont guère utilisables sans le secours de la tradition orale ; elles indiquent de préférence le mouvement mélodique ou la hauteur des sons et s'appliquent à des répertoires spécifiques : musique rituelle de la tradition védique ou bouddhique, musique savante exécutée dans les cours princières ou impériales. Quelques-unes d'entre elles sont encore en usage de nos jours et, plutôt que de les isoler dans leur cadre géographique, il paraît plus révélateur de les examiner en fonction du type de convention graphique auquel elles font appel.

Mireille HELFFER

Alain PÂRIS

1. La notation musicale occidentale

• Les prémices

Chironomie et notations alphabétiques

À l'origine de toute civilisation musicale, le langage se transmet oralement. Mais il se complique assez vite et la transmission orale

devient insuffisante. On voit alors apparaître des palliatifs comme la chironomie, procédé qui permet aux chefs de chœur d'indiquer aux choristes le sens de la ligne mélodique grâce à des gestes précis. La gestique des prêtres du clergé catholique est représentative de ce procédé. La chironomie se généralise en Grèce avant d'être supplantée par la notation alphabétique : seize lettres représentent deux octaves et un ton (gamme éolienne) qui correspondent à peu près aux touches blanches du piano. Pour élever la note d'un demi-ton, on place la lettre correspondante la tête en bas et, pour l'élever d'un quart de ton, on la couche sur le côté. Le rythme est déterminé par le texte chanté inscrit sous les lettres (il s'agit toujours de musique vocale).

Par la suite, les Grecs ont adopté un système plus élaboré, fondé sur vingt-quatre lettres. Les Romains ont repris le même principe mais ont substitué bientôt les lettres latines aux lettres éoliennes, créant une confusion totale propice au retour de la transmission orale. À la même époque apparaît la musique religieuse de la chrétienté qui ne pourra pas se transmettre par écrit tant que le christianisme ne sera pas reconnu.

Pendant près de dix siècles, la transmission orale redevient donc la règle. La chironomie supplée aux défaillances de mémoire et il faut attendre le IXe siècle pour que le besoin d'une notation se fasse à nouveau sentir.

Les neumes

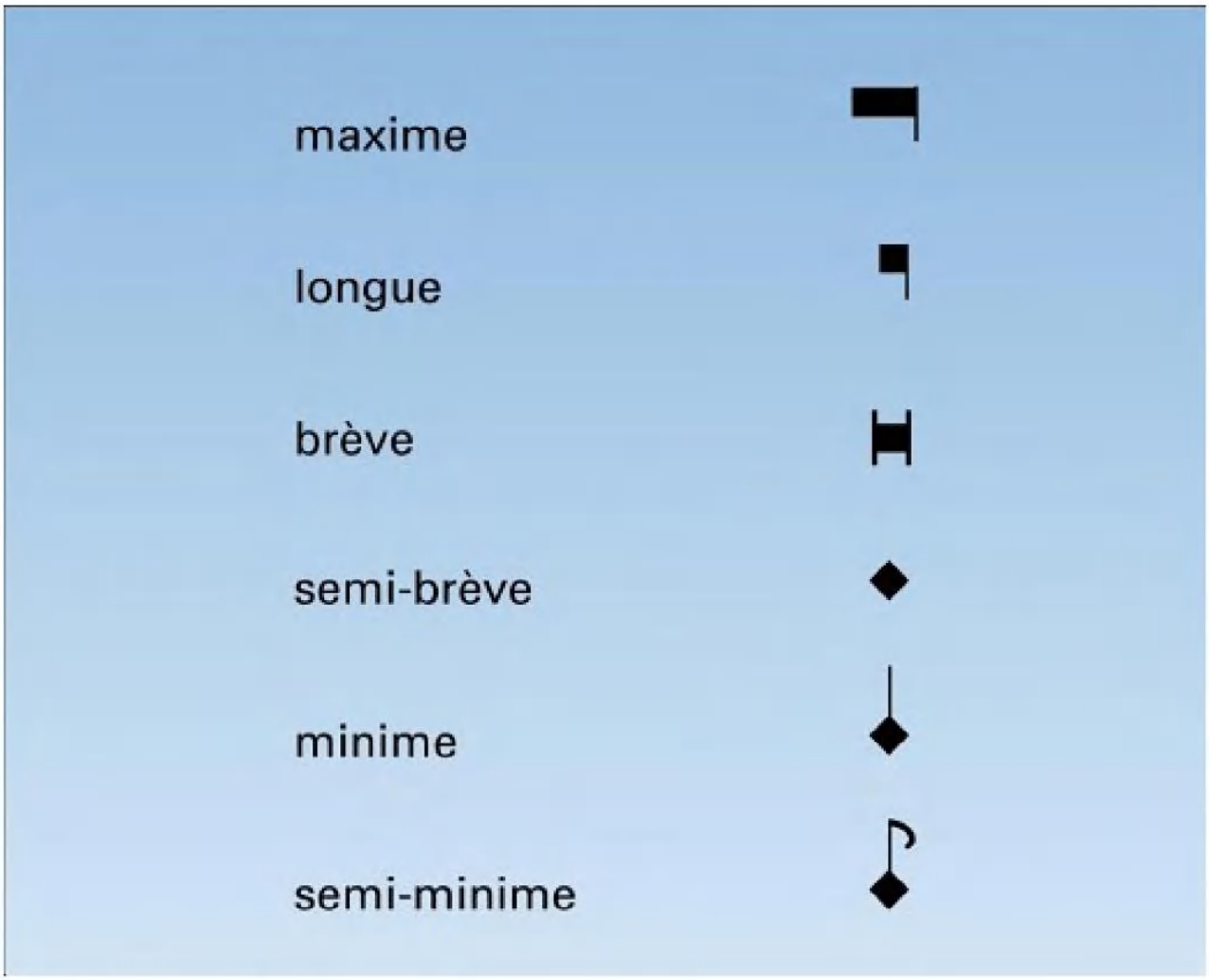
Les neumes constituent une sorte de sténographie musicale dérivée de la chironomie : la *virga* (virgule) indique que le son monte, le *punctum* (point) que le son descend. Pour compléter ces deux signes, dont on devine les limites (intervalles et rythme ne sont pas

– 1 maxime = 3 longues,

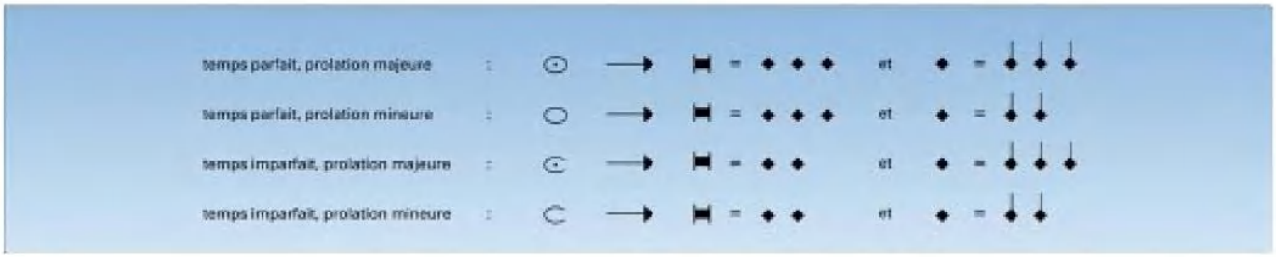
– 1 longue = 3 brèves,

– 1 brève = 3 semi-brèves.

Le rythme binaire n'acquiert ses lettres de noblesse que dans le traité *Ars Nova* de Philippe de Vitry (env. 1320). Deux valeurs sont alors inventées qui consacrent ce nouveau rythme, la minime et la semi-minime, subdivisions binaires respectives de la semi-brève et de la minime. La distinction entre division ternaire et division binaire (rapport parfait – celui de l'Église, à l'image des trois personnes de la sainte Trinité – et rapport imparfait) appelle une codification. Après quelques essais infrnctueux (notation de différentes couleurs ou ensemble de clés variant selon la division), Philippe de Vitry élabore un système de quatre prolations – ou divisions de valeurs – regroupant toutes les équivalences en usage au milieu du XIV^e^ siècle, qui va permettre à la division binaire de s'imposer progressivement au XV^e^ siècle.



Notation mesurée. *La notation mesurée.*



Notation musicale : prolations de Philippe de Vitry. *Les quatre prolations de Philippe de Vitry.*

Notation blanche et notation ovale

La notation bicolore (rouge-noire) n'avait pas disparu. Mais, pour simplifier, on substitue bientôt un carré creux (dont seul demeure le contour) au carré rouge : c'est l'apparition de la notation blanche à la fin du XIV^{e} siècle. Dès le siècle suivant, elle remplace la notation noire et l'alternative ne subsiste que pour les valeurs brèves – de

Copyrighted material

à condition de rétablir, au moyen d'un signe, le demi-ton central : c'est la pratique de la transposition qui donne naissance aux altérations. Chaque note peut ainsi se trouver dans une position haute, notée ♯, ou dans une position basse notée ♭ (alternative dièse/bécarre ou bécarre/bémol). Les trois positions d'une même note (dièse, bécarre, bémol) ne seront admises qu'au XVI^{e} siècle. Ces altérations sont désignées sous le nom de *musica ficta*, ou *musica falsa*.

La tablature

Le développement d'une musique instrumentale originale entraîne, à la fin du XV^e^ siècle, la création d'un système de notation approprié : la tablature, d'abord pour l'orgue puis pour le luth. Ce procédé ne repose pas sur la notation du son. Il reproduit le moyen technique d'obtenir ce son et s'oppose donc à la notation-symbole traditionnelle. Mais, comme tout système, il évolue et ne conserve cette caractéristique que dans les tablatures pour luth qui reproduisent la position des doigts sur le manche. Pour les instruments à clavier, une notation plus complexe s'élabore, à mi-chemin entre la tablature et la notation traditionnelle.

Chiffrage et ornementation

À la fin du XVI^e^ siècle, la monodie accompagnée se substitue à la polyphonie : la musique se réduit ainsi, dans bien des cas, à une ligne mélodique doublée d'un accompagnement instrumental dont la notation se limite à la simple basse sur laquelle l'interprète peut concevoir différents accords adaptés à la mélodie. Au début du XVII^e^ siècle, les compositeurs prennent l'habitude de chiffrer ces accords pour limiter les variantes harmoniques. Il s'agit d'une notation résumée qui réduit la liberté de l'accompagnateur à l'ornementation et, plus tard, à des mélodies en contrepoint.

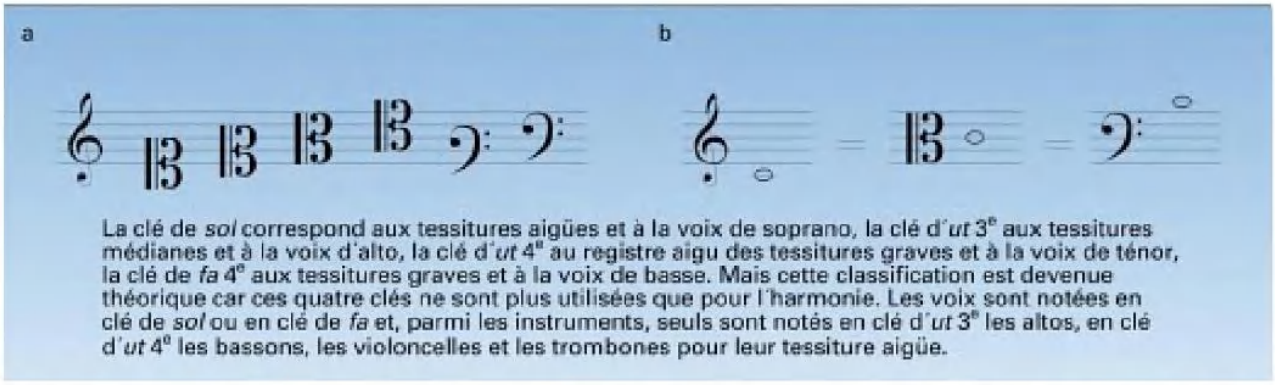
Les origines de l'ornementation sont assez lointaines, sous une forme notée (mélismes du plain-chant). Au XVI^e^ siècle, ils sont laissés à la convenance des interprètes. Mais, aux siècles suivants, des excès incitent les compositeurs à noter l'ornementation avec des signes créés à cet effet. On voit même apparaître des tables d'agréments, véritables dictionnaires des ornements en usage.

• La notation classique

Seule l'évolution de la musique contemporaine a entraîné l'apparition de nouveaux signes. Mais les bases de la notation classique n'ont guère évolué depuis le milieu du XVIII^{e} siècle.

Les signes

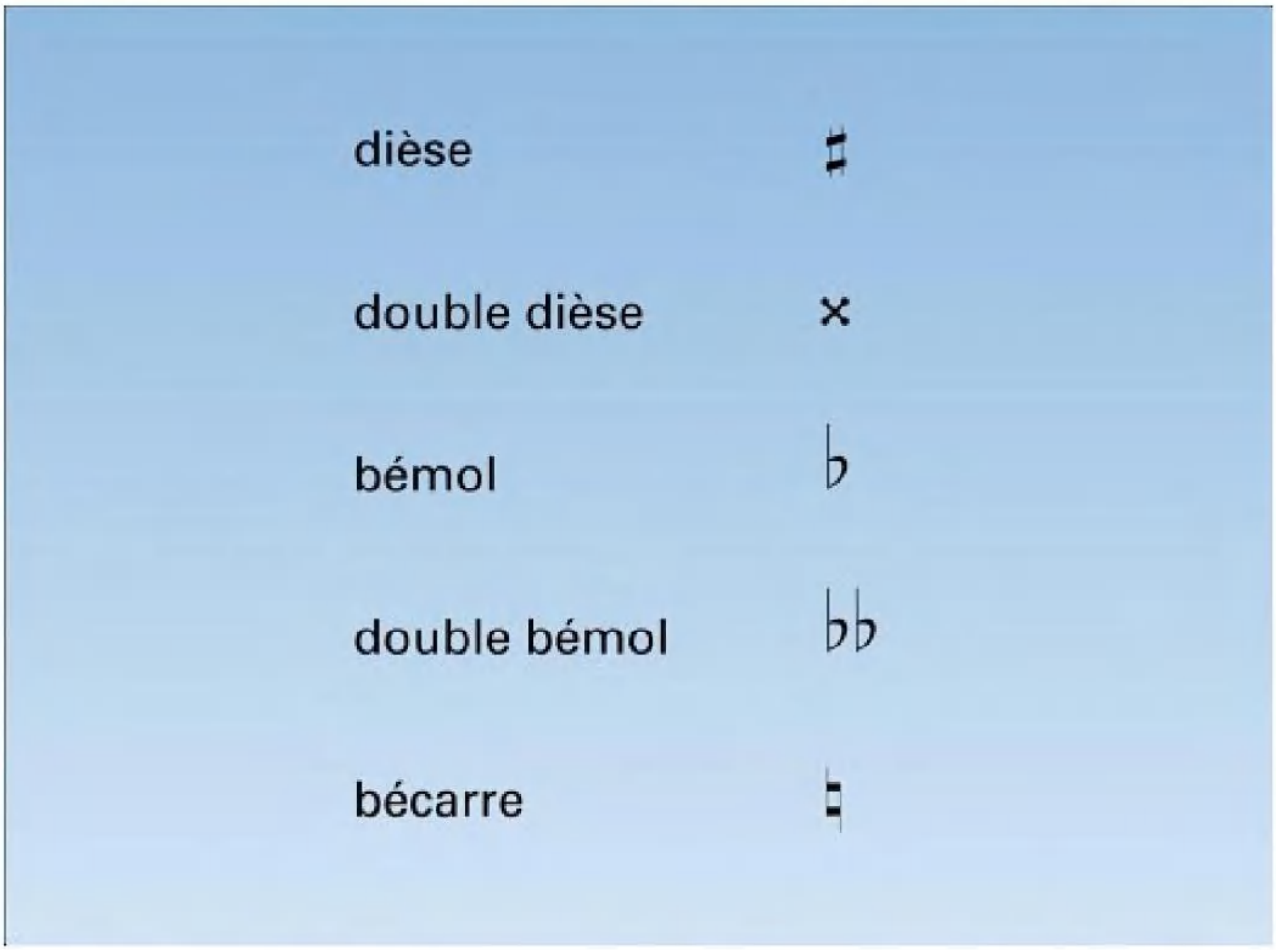
La portée, constituée de cinq lignes horizontales parallèles, permet de situer les douze notes de la gamme chromatique les unes par rapport aux autres. Leur hauteur est déterminée par la clé figurant à l'extrémité de la portée. Des sept clés existantes, seules quatre sont encore en usage (*sol*, *ut* 1re, *ut* 3^{e}, *ut* 4^{e}, *fa* 4^{e}). Elles correspondent aux différentes tessitures vocales et instrumentales.



Clés et correspondances. *Les sept clés (a) et les correspondances entre les clés (b).*

Les sept notes de la gamme diatonique (*do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*) peuvent être altérées d'un ou de deux demi-tons, vers le haut ou vers le bas, au moyen des dièses, doubles dièses, bémols et doubles bémols. Le bécarre redonne à une note précédemment altérée sa hauteur naturelle.

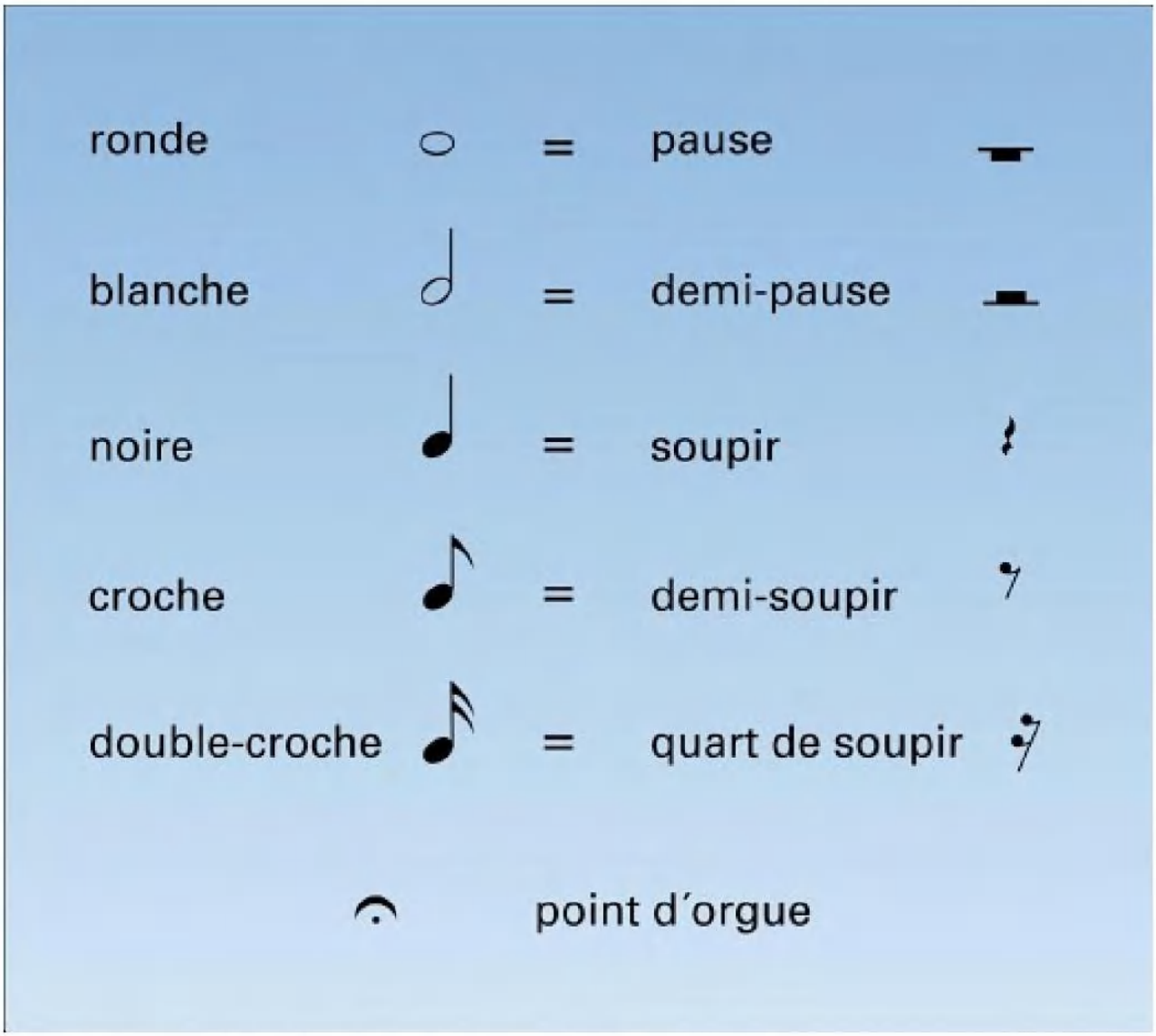
Copyrighted material



Altérations. *Les altérations.*

Sur le plan rythmique, la division binaire est la règle de base. L'unité fondamentale est la ronde, qui se subdivise en blanches, noires, croches, doubles croches, triples croches... À chacune de ces valeurs correspond un silence. Le point, placé à côté d'une note, prolonge cette note de la moitié de sa valeur. Quant au point d'orgue, situé au-dessus de la note, il laisse toute liberté à l'interprète de tenir cette note aussi longtemps qu'il le désire.

Copyrighted material



Valeurs et silences. *Les valeurs et les silences.*

La division de la musique en mesures, généralement d'une durée égale jusqu'au xx^{e} siècle, s'effectue grâce à la barre de mesure, verticale. Le contenu de ces mesures est déterminé par deux chiffres en forme de fraction placés après la clé à l'extrémité de la portée : celui du haut indique le nombre d'unités de valeur par mesure, celui du bas est le symbole rythmique de cette unité (ronde = 1, blanche = 2, noire = 4, croche = 8...). Une mesure à 3/8 comporte donc trois croches. Depuis le début du xx^{e} siècle, il est fréquent de changer de mesure dans le courant d'une œuvre pour épouser plus parfaitement le dessin mélodique.

Copyrighted material

Les nuances correspondent à des recherches de couleurs qui n'ont préoccupé les musiciens qu'à partir du XVIIIe siècle. Elles forment une gamme qui repose sur l'opposition entre les nuances douces (pF, *piano*) et les nuances fortes (ƒ1, *forte*) avec des possibilités de transition (cresc. – *crescendo* – pour augmenter progressivement le son, dim. – *diminuendo* – pour le réduire). On compte aussi différents signes d'attaque qui concernent les accents et le phrasé.

Le mouvement dans lequel l'œuvre doit être exécutée figure en tête de la partition. Depuis le début du XIXe siècle, il se réfère aux battements du métronome (♩ = 96 correspond, pour chaque noire, à 96 battements par minute). Le mouvement (ou *tempo*) est généralement désigné par des termes italiens (*lento, andante, moderato, allegro, presto*). Mais, depuis le XIXe siècle, les compositeurs emploient volontiers leur langue maternelle (Beethoven et Schumann ont été les premiers à le faire). Les indications de mouvement sont souvent complétées par un ou plusieurs termes définissant le caractère général de l'œuvre (*agitato, giocoso, cantabile, maestoso*).

Notation en partition

La partition regroupe toutes les parties instrumentales et vocales d'une même œuvre. Chaque exécutant ne dispose que de sa propre partie et seul le chef d'orchestre (le pianiste en musique de chambre) a une vision de l'ensemble. La partition existait déjà dans la notation neumatique. À l'époque polyphonique, elle disparaît car, sitôt copiées, les parties individuelles sont effacées afin de réutiliser le parchemin. Et elle ne revoit le jour qu'au XVIe siècle, lorsque la complexité de l'écriture polyphonique la rend indispensable.

Depuis le XVIII[e] siècle, la partition regroupe entre eux les instruments d'une même famille. De haut en bas de la page sont disposés les bois (piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes, bassons), les cuivres (cors, trompettes, trombones, tuba), les percussions (timbales, caisse claire, grosse caisse, triangle...) et les cordes (premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses). Au sein de chaque famille, les instruments sont placés, de haut en bas, de l'aigu vers le grave : la partie de cor anglais se place normalement sous les parties de hautbois, celle de clarinette basse sous celles des clarinettes et celle de contrebasson sous celles des bassons. Les parties de harpe, de célesta ou des instruments à clavier (piano, orgue, glockenspiel, ondes Martenot...) se situent entre les parties de percussion et de cordes et, dans un concerto, la ou les parties solistes sont placées juste au-dessus des premiers violons. Les parties vocales, s'il y en a, se situent au-dessus des cordes avec, de haut en bas, les solistes et le chœur, dont les voix sont toujours disposées de l'aigu vers le grave. Si la musique du milieu du XVIII[e] siècle réclamait rarement plus d'une dizaine de portées, les œuvres contemporaines atteignent des dimensions gigantesques en raison de la division systématique des cordes (jusqu'à quatre-vingts portées) ou des percussions (*Saint François d'Assise* de Messiaen, par exemple ; cf. ORCHESTRE, tableau).

Divers signes et indications techniques complètent la notation. Ils concernent les coups d'archet des cordes :

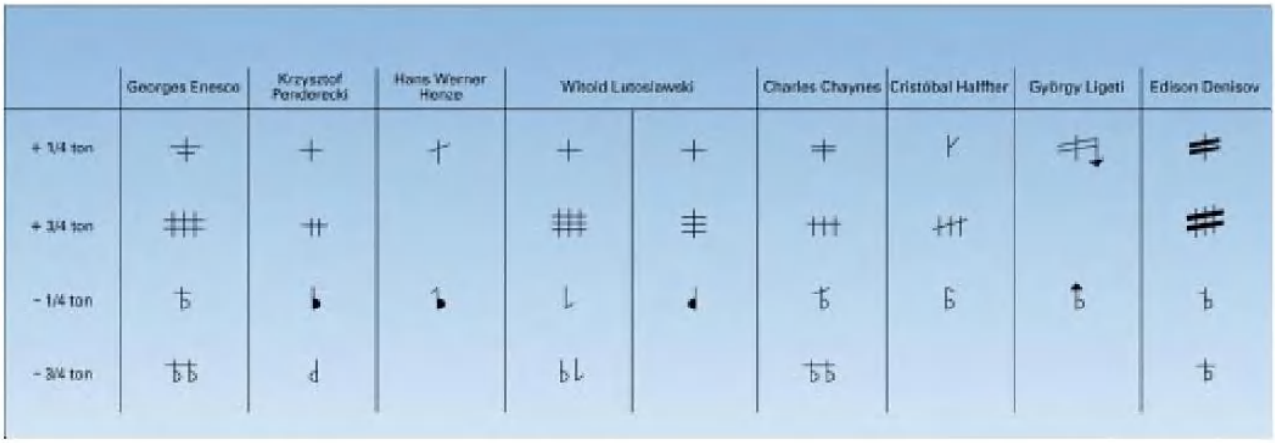
⊓ = tirer, ∨ = pousser,
***arco* = avec l'archet,**
***pizzicato* = gratter la corde avec le doigt,**

les sourdines, les registres (pour l'orgue et le clavecin) ou les pédales (pour le piano).

La notation des percussions (sur une seule ligne pour les instruments à sonorité indéterminée comme les cymbales ou les tambours) comporte de nombreuses conventions propres à cette famille instrumentale.

• La notation contemporaine

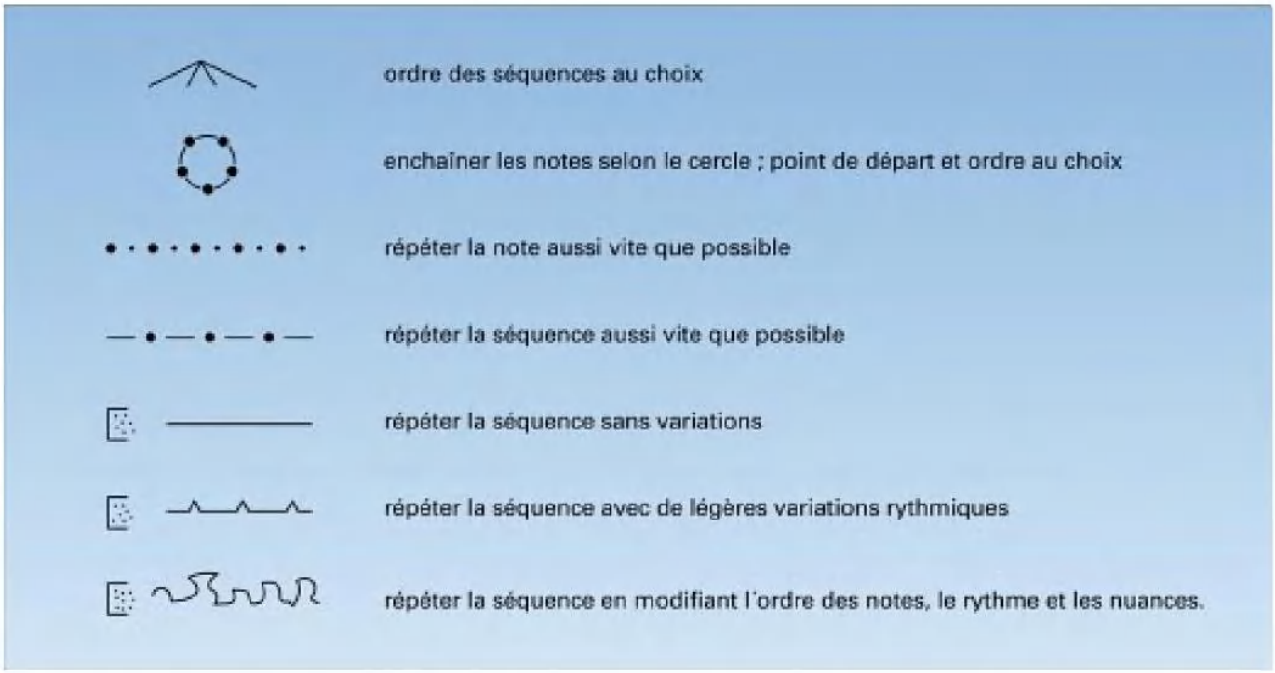
L'évolution de la musique au début du XX^{e} siècle a entraîné une évolution parallèle de la notation, qui a dû s'adapter aux nouvelles techniques de composition. Dans un premier temps, des signes sont venus compléter la notation existante. Avec la découverte des micro-intervalles (inférieurs au demi-ton) après la Première Guerre mondiale, de nouveaux signes sont apparus dans la plus grande confusion et, actuellement, la notation des quarts de ton n'est pas encore uniformisée.



Quarts de ton. *Quelques exemples de notation des quarts de ton.*

D'autres signes, plus récents, concernent davantage des sons indéterminés que des notes précises (le son le plus aigu ou le plus grave de l'instrument, oscillations autour de la note n'excédant pas un quart de ton...). Quant aux *clusters*, ce sont des amalgames

Copyrighted material



Séquences aléatoires contrôlées. *Quelques exemples de notation des séquences aléatoires contrôlées.*

En marge de ces compléments à la notation classique, la musique contemporaine a suscité la création de notations nouvelles liées à certains contextes particuliers. La musique électroacoustique, destinée à des appareils de reproduction sonore, se note en hertz, en secondes et en décibels. Dans la musique graphique, le compositeur cherche une correspondance picturale de son message musical. La partition est un véritable tableau qui sert de guide à l'interprète. L'ordre des « événements » est libre, mais tous doivent être joués.

Contrairement à la musique graphique, le graphisme musical ne fait appel qu'aux signes de la notation classique. Le compositeur associe généralement les deux notations. Après avoir connu leur heure de gloire entre 1950 et 1970, ces procédés ont été peu à peu abandonnés, car les compositeurs ont compris que leur musique ne pouvait intéresser qu'une petite élite, celle des interprètes capables de lire leurs partitions. De même que l'esthétique générale de la jeune génération se tourne aujourd'hui vers le néo-romantisme, la

Copyrighted material

traits et de points placés au-dessus ou à côté du texte chanté, elles sont utilisées pour la transmission des musiques rituelles bouddhiques au Tibet et au Japon.

• Notations à caractère accentuel

La notation à caractère accentuel se limite à un petit nombre d'accents tracés de part et d'autre des syllabes d'un texte pour indiquer les hauteurs de sons applicables à chacune de ces syllabes. Telle est la notation utilisée en Inde pour le chant du Veda, en référence à trois sons de base, désignés par les termes *udātta, anudātta, svarita* . Les différentes durées sont indiquées par la « quantité » (brève ou longue) des syllabes du texte ; celle-ci est régie par des règles strictes consignées dans les traités de métrique. Dans des publications plus récentes, les accents ont été remplacés par des chiffres.

• Notations alphabétiques ou syllabiques

Le système indien du sargam

Dans la théorie musicale indienne, hindusthanie ou carnatique, les différents degrés d'une échelle de sept sons à l'octave sont désignés par la syllabe initiale du nom sanscrit de chacun de ces sons, soit, en mouvement ascendant :

SA, de *ṣadja* = « né des six » [autres degrés],
RI, de *ṛsabha*,
GA, de *gandhara*,
MA, de *madhyama* = celui du milieu,
PA, de *pañcama* = le cinquième,
DHA, de *dhaivata*,
NI, de *niṣada*.

Certains de ces degrés peuvent être altérés : abaissés (*komal*) ou haussés (*tivra*).

Ce système de référence s'est imposé dans toute l'Inde, quelle que soit l'écriture employée ou la langue considérée (bengali,

marathi, tamoul, hindi...). Il est souvent complété par des signes conventionnels indiquant les durées ou les ornements.

La notation chinoise et ses dérivées

Certains idéogrammes chinois ont été traditionnellement associés à douze hauteurs de sons (*lü*), définies par rapport à la longueur de douze tuyaux-étalons ou de jeux de douze cloches. Seuls cinq de ces sons, complétés par deux sons auxiliaires (*bian zhi* et *bian gong*), ont été employés dans les compositions musicales. La notation musicale repose donc sur l'emploi de cinq idéogrammes, adoptés, avec la même signification – mais avec des prononciations différentes – en Chine, en Corée, au Japon et au Vietnam (cf. traditions MUSICALES – musiques d'inspiration chinoise). Pour noter une composition, la succession des degrés utilisés est disposée en colonnes verticales, parallèles aux colonnes du texte, lues de haut en bas et de droite à gauche.

• Notations par onomatopées

Bon nombre de traditions musicales ont recours à des onomatopées pour désigner les sons obtenus sur différents instruments de musique : son sourd (*dum*) et son sec (*tek*) de la musique arabe, *bols* de la musique du nord de l'Inde qui désignent les différentes frappes exécutées par la main droite, la main gauche, les mains ensemble, avec la paume ou les doigts, au centre ou à la périphérie de la peau,

elles consistent en séries de petits cercles ou de traits obliques et sont complétées par une numérotation.

En Chine et en Corée se sont développés des systèmes plus complexes : une division en carrés représentant une durée identique s'est superposée aux colonnes de la tablature et de la notation par idéogramme, ce qui constitue une sorte de notation mesurée.

• Notations par chiffres arabes

Ce type de notation, né à la suite des contacts avec la musique occidentale, connaît de nos jours un large usage en Asie.

En Chine, par exemple, des équivalences ont été établies entre un son, l'idéogramme qui le représente, et un chiffre. En Indonésie, depuis la fin du XIX^{e} siècle, les lames des instruments à sons fixes (métallophones et xylophones) et les éléments des jeux de gongs sont désignés par un chiffre. Dans les musiques de tradition orale concernées par ce système, l'ambitus dépasse rarement trois octaves : les sons de l'octave centrale sont désignés par la succession des chiffres 1 à 7. À l'octave aiguë, les mêmes chiffres sont surmontés d'un point (1). À l'octave grave, un point est porté au-dessous du chiffre (1).

Les différents procédés auxquels les civilisations asiatiques ont eu recours pour noter leurs musiques étaient davantage le fait des théoriciens que des praticiens de la musique. Quels que soient le système envisagé et les développements qu'il a pu connaître au cours des siècles, ces notations sont demeurées schématiques et n'ont pu rendre compte des subtilités de musiques improvisées et souvent abondamment ornées. Cela explique l'intérêt que les musiciens orientaux ont manifesté à l'égard de la notation

occidentale sur portées que beaucoup d'entre eux, notamment en Iran, en Chine, en Corée ou au Japon, utilisent aujourd'hui. Dans une perspective inverse, les musicologues du monde occidental étudient les systèmes de notation asiatiques pour comprendre et pratiquer les musiques auxquelles elles correspondent.

Mireille HELFFER

Bibliographie

La notation musicale occidentale

I. D. Bent, D. Hiley, M. Bent & G. Chew, « Notation », in S. Sadie dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980

E. K. Borthwick, C. Floros, M. Huglo & M. Kelkel, « Notation », in M. Honegger dir., *Science de la musique*, Bordas, Paris, 1980

E. Brabant, « Le Graphisme dans la musique », in *Communication et Langage*, n° 14, Paris, juin 1972

J. Cage, *Notations* (reproductions de manuscrits contemporains), Something Else Press, New York, 1969

J. Chailley, *Les Notations musicales nouvelles*, A. Leduc, Paris, 1950 ; *La Musique et le signe*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1985

H. Charnassé & H. Ducasse, *Informatique musicale*, journées d'étude 1973, C.N.R.S., Paris, 1973

« L'Édition musicale », in *Les Cahiers du Cenam*, n° 52, Centre national d'action musicale, Paris, 1989

P. Fraisse, *Psychologie du rythme*, P.U.F., Paris, 1974

S. Gut & D. Pistone, *Les Partitions d'orchestre, de Haydn à Stravinsky*, H. Champion, Paris, 1977, rééd. 1984

J. Jazan, « Un nouveau graphisme de l'écriture musicale et les voies nouvelles de l'instrumentation », in *La Revue musicale*, n^{os} 336-337, 1980

E. Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik*, Moeck, Celle, 1966

T. Mace, *Musick's Monument*, 1676 ; rééd. vol. I : fac-sim. de l'édition originale, 1977 ; vol. II : commentaire et transcriptions de Jean Jacquot et André Souris, C.N.R.S., 1966

A. Machabey, *La Notation musicale*, coll. Que sais-je ?, P.U.F.,

NOUVELLE SIMPLICITÉ

En 1981 paraît chez Universal Edition, à Vienne, dans la revue *Studien zur Wertungsforschung* dirigée par Otto Kolleritsch, une série d'articles rassemblés sous le titre *Zur « neuen Einfachheit » in der Musik*, que l'on peut traduire par « Vers une nouvelle simplicité en musique ». Ce manifeste est signé par les compositeurs et musicologues Peter Andraschke, Elmar Budde, Wolf Frobenius, Detlef Gojowy, Hanns-Werner Heister, Manfred Kelkel, Hartmuth Kinzler, Otto Kolleritsch, Ladislav Kupkovič, Karin Marsoner, Erich Reimer, Dieter Rexroth, Wolfgang Rihm, Siegfried Schmalzriedt, Kjell Skyllstad, Ivanka Stoïanova, Walter Szmolyan, Manfred Trojahn et Gerhard Wimberger.

Ce concept de nouvelle simplicité est issu du désir, manifesté par une génération de compositeurs majoritairement nés dans les années 1950 et 1960, de renouer avec le lyrisme, la mélodie et l'expressivité. Ce mouvement refuse l'inexpressivité, l'hyperstructuralisme, la novation pour elle-même et la complexité, perçue comme aride et stérile, des tenants de l'avant-garde postsérielle et aléatoire. Cette prise de position diffère cependant fondamentalement de celle des néo-classiques (comme Arvo Pärt et Henryk Mikołaj Górecki dans leurs secondes manières, Jean-François Zygel, Nicolas Bacri...) : les représentants de la nouvelle simplicité récusent ces derniers, dont ils tiennent la nostalgie – le « retour à... » – pour éminemment régressive et réactionnaire ; ils cherchent un moyen terme où leur liberté créatrice puisse s'exprimer affranchie de tout dogme.

Ce courant, qui réunit des créateurs venant d'horizons variés et que rien ne prédisposait à se retrouver côte à côte, est donc relativement hétéroclite ; il ne constitue en aucun cas une école ou un mouvement esthétique ayant défini des objectifs précis autour d'une théorie commune. Parmi les compositeurs qui se réclament de cette nouvelle simplicité, on peut distinguer ses deux principaux initiateurs, les Allemands Wolfgang Rihm (né en 1952) et Manfred Trojhan (né en 1949), ainsi que le Canadien Claude Vivier (1948-1983).

La musique de Wolfgang Rihm ou de Manfred Trojahn recourt à une sorte de tonalité qui s'avère étrangère aux règles édictées par le passé, avant que l'égalité des douze sons n'affirme son hégémonie. Il s'agit en fait plutôt d'une tonalité relative, dont la caractéristique principale est l'emploi d'une harmonie fonctionnelle élargie. Claude Vivier revitalise l'homophonie – qu'il étendra jusqu'à la diaphonie – et l'homorythmie ; il compense cet abandon des potentialités polyphoniques et rythmiques par l'enrichissement et le développement du timbre, au travers d'une technique – celle des permutations de Karlheinz Stockhausen – et d'un des concepts fondamentaux de la musique spectrale, la synthèse sonore, dont le but est de créer des sonorités complexes inouïes.

Alain FÉRON

NUANCE

Par le terme de nuance, les Grecs indiquaient les modifications apportées à la division du tétracorde dans les deux genres mélodiques : diatonique et chromatique (l'enharmonique n'en comportant pas). Ainsi distinguait-on le syntono-diatonique et le malako-diatonique ; le toniaïo-chromatique, l'hémiolio-chromatique et le malako-chromatique.

En dynamique musicale actuelle, les nuances désignent les divers mots ou signes indiquant une variation d'intensité d'une note, d'un accord, d'une phrase, etc. En voici les principales : *piano* (*p*) ; *pianissimo* (*pp, ppp, pppp*) ; *mezzo-forte* (*mf*) ; *forte* (*f*) ; *fortissimo* (*ff, fff, ffff*) ; *sforzando* (*sf*), c'est-à-dire accentuation soudaine d'intensité. *Crescendo* et *diminuendo* (augmentation ou diminution progressive d'intensité) peuvent être indiqués soit par *cresc.* ou par *dim.*, ou bien par des signes ressemblant aux symboles mathématiques « inférieur à » (crescendo) et « supérieur à » (decrescendo), très allongés.

Dans la musique contemporaine, la multiplication des nuances atteint parfois les limites de l'exécutable ; ainsi trouve-t-on des suites d'indications opposées, telles que *ppp, ff, p, ffff*, affectant, dans des tempos très rapides, des notes de valeurs très courtes, se suivant à des intervalles très distants ; entre l'écriture et la réalisation, il est difficile de ne pas constater un hiatus important.

Pierre-Paul LACAS

OBJET SONORE

Dans le sens que Pierre Schaeffer a donné à ce vocable dès 1952 dans *À la recherche d'une musique concrète*, puis développé dans son ouvrage fondateur *Traité des objets musicaux* (1966), l'objet sonore constitue en quelque sorte une extension de la notion de note à *tous* les sons audibles ; on sait en particulier depuis Schaeffer que les bruits ne sont que des sons... complexes.

L'objet sonore est une entité qui a trait à la perception auditive : le cerveau peut, par l'intermédiaire de l'oreille, soit reconnaître immédiatement cet objet et sa cause (« il s'agit d'une vitre qui se brise », par exemple), soit lui conférer un sens (comme c'est le cas dans l'expression verbale, ou encore dans l'utilisation de signaux sonores codés), soit s'arrêter à des phénomènes de texture, de forme, de matière (il s'agit alors de l'attitude qui est qualifiée par Schaeffer d'« écoute réduite »).

L'objet sonore ne véhicule pas nécessairement une valeur esthétique. Cette notion recouvre aussi bien les sons institués par la tradition musicale que ceux qui lui sont étrangers, du fait qu'ils ne possèdent pas de hauteur définie, ou que leurs caractères ne permettent pas de les classer selon les critères habituels de la musique.

Alain FÉRON

mois plus tard, l'*Euridice* de Peri est représentée la première, mais éditée après celle de Giulio Caccini, composée et imprimée en 1601 sur le même livret.

• Monteverdi et le premier âge d'or italien

La présence de Vincenzo Gonzague, duc de Mantoue, à Florence lors du fameux mariage royal a conduit, peut-être un peu vite, certains historiens à conclure que Claudio Monteverdi (1567-1643) avait assisté à l'*Euridice*. Rien n'est venu confirmer cette hypothèse, mais il reste certain que Monteverdi, qui menait lui-même des recherches parallèles à celles des Florentins – les Livres III, IV et V des *Madrigaux* datant respectivement de 1592, 1603 et 1605 l'attestent –, a eu connaissance de ces travaux. En outre, Vincenzo Gonzague n'entendait pas laisser à Florence la primauté du prestige. Il commande donc à son maître de chapelle de mettre en musique la légende d'Orphée.

L'*Orfeo, favola in musica* (fable en musique) est créé le 24 février 1607, au palais ducal. Monteverdi, qui ne souhaitait pas suivre complètement les Florentins dans leur condamnation du contrepoint, s'était peu à peu rapproché du *stile rappresentativo*. Dans cette œuvre, il élargit déjà les limites du récitatif florentin. Là où Peri et Caccini ont entrepris de soumettre la musique aux nécessités de l'expression dramatique d'une manière un peu « mécanique », Monteverdi invente littéralement le drame en musique. Le récit est exalté par un langage harmonique d'une grande nouveauté, qui introduit des tonalités inconnues et des ruptures de rythme, conférant au drame musical une intensité jusque-là inconnue. Dès l'année suivante, il récidive avec *Arianna* qui connaît un succès considérable (selon les sources, on parle de 4 000 ou 6 000 spectateurs). Cette œuvre fut reprise en 1640 à Venise

lors de l'installation de Monteverdi comme maître de musique de la République. Il n'en subsiste que le célèbre *Lamento* repris par le compositeur dans son Livre VI des *Madrigaux* en 1614.

Entre-temps, Rome s'est, à son tour, prise de passion pour l'opéra, au début des années 1620. Sous l'impulsion des cardinaux Antonio et Francesco Barberini – qui s'offrent un théâtre de 3 000 places, le Teatro delle quattro fontane – ou de Giulio Rospigliosi qui, pour porter la pourpre cardinalice (il sera élu pape en 1667 sous le nom de Clément IX), n'en est pas moins dramaturge, des musiciens comme Stefano Landi (1586 ou 1587-1639) ou Luigi Rossi (1597 env.-1653) contribuent à faire de Rome la nouvelle métropole de l'art lyrique. Il faut se souvenir que Luigi Rossi, ayant suivi les Barberini en exil à Paris où Mazarin leur avait offert l'hospitalité, avait fait représenter son *Orfeo* au Palais-Royal, en 1647. L'opéra romain de cette époque est déjà très différent de l'opéra florentin, les chœurs y sont couramment utilisés et l'*aria* (air) devient le lieu privilégié où s'exprime l'émotion, tandis que le récitatif fait avancer l'action.

Venise a pris, durant ces années, un certain retard qu'elle va combler de manière foudroyante vers 1640. En 1637 et 1639, les deux premiers théâtres de la ville (le San Cassiano et le Santi Giovanni e Paolo) s'ouvrent, pour quatre lires, au public populaire, qui est alors admis à goûter les plaisirs jusque-là réservés à l'aristocratie : en 1700, Venise comptera soixante théâtres.

L'opéra vénitien est avant tout un spectacle directement lié aux fastes de la « sérénissime » République. Il cultive aussi avec passion la recherche des voix – celle des castrats, en particulier. M.-C. Beltrando-Patier écrit : « Schématiquement, la création de l'opéra peut se résumer ainsi : Florence a apporté le récit, Rome la musique

plus dramatique, et qui s'appuie essentiellement sur les caractéristiques de la prosodie française. Il innove également en matière rythmique. Lully meurt en ayant quasiment composé une tragédie lyrique par an depuis 1673, parmi lesquelles *Roland* (1685) et *Armide* (1686) sont les plus réussies. Il a non seulement créé l'opéra français, mais il a aussi complètement éclipsé, grâce au monopole de fait que lui conféraient ses charges, tous ses rivaux. L'histoire de l'opéra a été, elle aussi, influencée par le centralisme du règne de Louis XIV.

Parmi les rivaux malheureux de Lully, il faut très certainement réserver une place à part à Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), dont on a ressuscité en 1981, à Lyon, le chef-d'œuvre, *David et Jonathas* (1688) ; cet ancien élève de Giacomo Carissimi à Rome démontre là qu'on peut respecter la tradition française sans oublier l'Italie, en prônant une mélodie non déclamatoire.

Après la disparition de Lully, l'opéra connaît en France une période d'effervescence. L'opéra-ballet, succession d'« entrées » (ou actes) relativement indépendantes les unes des autres, aux intrigues brèves, et conçues pour le seul plaisir des yeux, liées entre elles par un thème assez lâche : les saisons, les éléments..., date de cette époque. Dans ce genre, où alternent airs, ensembles, chœurs et danses, André Campra (1660-1744) s'impose comme un maître recherché, notamment avec son *Europe galante* (1697).

Tandis que les musiciens français se remettent lentement du trop long tutorat de Lully, en Angleterre, où l'on prise fort les plaisirs italiens, il faut attendre toute la fin du XVII^{e} siècle pour voir éclore un opéra anglais : *Didon et Énée* (1689). Purcell est alors âgé de trente ans et mourra six ans plus tard, en ayant donné cinq « semi-opéras » dont aucun n'atteint le perfection de ce coup d'essai.

Œuvre de dimension restreinte, *Didon* se caractérise surtout par la richesse dramatique des airs, alors que les chœurs et les récitatifs ont plutôt tendance à ralentir l'action. Ce chef-d'œuvre a pour seul défaut de n'avoir pas engendré de suites.

À l'exception d'une mise en musique, perdue, de la *Dafne* de Rinuccini par Heinrich Schütz (1585-1672), l'Allemagne, malgré l'ouverture de nombreux théâtres qui devaient promouvoir le *singspiel* national, succombe très vite à l'opéra italien. Et les différentes cours font souvent appel à des musiciens italiens, comme cet Agostino Steffani (1654-1728), Vénitien, aventurier et diplomate, qui exerça notamment ses talents en Bavière et à Hanovre.

2. L'évolution du genre

• Le triomphe de l'« opera seria »

À l'orée du XVIII^e^ siècle, Venise va perdre progressivement sa place de citadelle de l'opéra pour la céder à Naples. L'opéra napolitain sera principalement incarné par Alessandro Scarlatti (1660-1725), auteur de quelque cent quinze ouvrages pour la scène, et qui va être le pionnier de l'*opera seria* (opéra sérieux). Généralement bâti sur une intrigue mythologique ou historique, l'*opera seria* est le plus souvent composé de trois actes précédés d'une ouverture instrumentale, ou *sinfonia*. Il se caractérise par une alternance très codifiée de dialogues en *recitativo secco* (ou *parlando*) et d'airs. L'absence de chœurs est la règle. Scarlatti développera notamment l'*aria da capo* : cet air avec reprise (a-b-a), permettra à des générations entières de virtuoses de la voix – au premier rang desquels les castrats – de s'illustrer et même de prendre

littéralement le pouvoir dans l'opéra. Scarlatti aura également eu pour mérite de transformer le rôle de l'orchestre ; celui-ci, de simple accompagnateur, devient le véritable soutien de l'action dramatique.

Antonio Vivaldi (1678-1741), à l'autre extrémité de l'Italie, joue en quelque sorte les francs-tireurs. La musique instrumentale et religieuse du maître vénitien a peut-être fait oublier un peu trop vite qu'il se prétendait lui-même l'auteur de quelque quatre-vingt-quatorze opéras, dont l'un d'entre eux, *Orlando furioso* (1727) d'après le Tasse illustre bien son refus de la toute-puissance de l'*aria da capo*.

Mais le théoricien de l'opera seria est le poète officiel de la cour de Vienne : Pietro Métastase (1698-1782) auteur d'une trentaine de *drammi per musica* dont certains furent utilisés jusqu'à quatre-vingts fois par les compositeurs.

Le bel canto – initialement *buon canto* comme l'avait naguère baptisé Caccini – devait trouver dans l'opera seria un cadre à sa mesure. C'est contre les outrances de cette forme, où la prouesse vocale pouvait finir un jour par surpasser le reste de l'opéra, que Gluck décida plus tard de réagir. Mais, à l'exception de la France, où Rameau s'opposera de toutes ses forces à cette seconde vague italienne, toute l'Europe va succomber, et ce seront des musiciens non italiens qui vont s'affirmer comme les maîtres du genre.

En Angleterre, c'est un Allemand qui, après avoir séjourné quatre ans en Italie – à Rome, à Naples où il a rencontré Scarlatti, et à Venise – va devenir le grand prêtre de l'opera seria. Georg Friedrich Haendel (1685-1759) s'installe à Londres en 1712, où il composera trente-six opéras – dont plusieurs sur des livrets de Métastase –, depuis *Rinaldo* (1711) jusqu'à *Imeneto* et *Deidamia*

(1741) en passant par *Jules César* (1724), *Ariodante* et *Alcina* (1735) ou *Xerxès* (1738). Les reprises récentes de plusieurs des œuvres scéniques de Haendel ont montré le génie mélodique du musicien qui, loin de se laisser enfermer dans une forme trop stéréotypée, sait y introduire des « accidents » (des innovations chromatiques). Son sens de la personnalisation dramatique, de l'individualisation des sentiments lui permet d'éviter l'ennui et de toucher bien souvent au sublime.

Plus cosmopolite encore, Johann Adolf Hasse (1699-1783) va courir l'Allemagne et l'Italie sa vie durant. Disciple de Scarlatti, il est l'auteur de cinquante-six opéras, dont plus de la moitié bâtis sur des livrets de Métastase. Surnommé « *il caro Sassone* » par les Italiens, il ne connut pratiquement jamais d'échec et influença très évidemment Mozart, qui admirait ses œuvres.

L'opera seria rencontre cependant des opposants. Même en Allemagne, où Georg Philip Telemann (1681-1767) tente bon an mal an de maintenir en vie l'opéra baroque allemand. Ce compositeur prolifique subit, en fait, toutes les influences ; son chef-d'œuvre scénique reste *Pimpimone* (1725), *intermezzo* bouffe qui annonce tout à la fois le grand *singspiel* mozartien et précède de huit années *La Servante maîtresse* de Pergolèse.

• La solitude de Jean-Philippe Rameau

Comme par nécessité dialectique, c'est l'opera seria qui va lui-même donner naissance à l'*opera buffa*. De la même manière, la tragédie lyrique engendrera indirectement l'opéra-comique à la française. Mais, auparavant, l'opéra français va connaître son heure de gloire avec Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Rameau n'aborde véritablement la scène qu'à cinquante ans, avec *Hippolyte*

Mais l'opéra bouffe poursuit sa carrière. Joseph Haydn, avec *Lo Speziale* (1768), *Le Pescatrici* (1769) ou *Il Mondo della Luna* (1779), composés sur des livrets de Goldoni, pratique le genre avec un grand bonheur. *La Bonne Fille*, de Niccolo Piccinni (1728-1800), annonce déjà l'opéra bourgeois. Enfin, Stendhal fait grand éloge du *Mariage secret* (1792), de Domenico Cimarosa (1749-1801), chef-d'œuvre tardif de l'opera buffa (Mozart est mort depuis un an lorsqu'il est créé), dont les mérites (qualités musicales et dramatiques) sont indiscutables.

Mais le dernier tiers du XVIII^e^ siècle va être dominé par deux personnalités hors du commun qui, incontestablement, prennent à bras le corps l'histoire de l'opéra et l'infléchissent vers des voies nouvelles : Christoph Willibald Gluck (1714-1787) et, bien sûr, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

L'histoire de l'opéra est faite de cette alternance d'expansion et de contraction. Tantôt le cours de cette histoire est livré à une multitude de créateurs, tantôt il se concentre en un nombre fort restreint de mains. Monteverdi, aux origines de l'opéra, avait ainsi tenu à lui seul, les destinées de l'art lyrique ; Gluck puis Mozart achèveront magnifiquement le siècle en annonçant une ère nouvelle.

• La réforme de Gluck

La destinée créatrice de Gluck a débuté sous le signe de la convention. Formé à l'opéra italien, il en composera plus d'une vingtaine dans la tradition de Johann Adolf Hasse et Métastase, avant de se tourner, à la fin des années 1750, vers l'opéra-comique français, genre qu'il pratique avec bonheur. Sa rencontre avec Ranieri de' Calzabigi (1714-1795), poète, dramaturge, aventurier et conseiller de l'empereur d'Autriche qui lui écrit le livret d'*Orfeo ed*

desquels on retrouve Rousseau – apparaît aujourd'hui comme bien « parisienne ».

• Mozart, ou tout l'opéra du monde

S'il est déraisonnable de concentrer en quelques lignes l'ampleur de la réforme de Gluck, c'est presque folie de vouloir résumer Mozart. D'un point de vue formel, Mozart ne peut en aucune manière être présenté comme un penseur de l'opéra, parce qu'il ne s'est laissé enfermer dans aucun genre : il les possédait tous. Parce qu'il porta en son temps toute la musique du monde dans son esprit *et* son cœur, il faudra bien du courage, de la témérité – et surtout bien du génie – à ses successeurs immédiats pour reprendre la plume tombée trop tôt de sa main.

Mozart traverse et bouleverse l'histoire de l'opéra avec peu d'œuvres. En effet, même si des pièces comme *Mithridate* (1770) ou *Lucio Silla* (1772), qui ressortissent à l'opera seria, sont déjà plus que des tentatives, c'est entre 1781 et 1791, après s'être affranchi de la tutelle de l'archevêque Colloredo, qu'il va donner sa pleine mesure dans le grand œuvre lyrique que constituent : *Idoménée* (1781), *L'Enlèvement au sérail* (1782), *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) et *La Flûte enchantée* (1791). *La Clémence de Titus*, de 1791, semble presque anachronique dans cette énumération. Il ne s'agit pas là seulement d'une somme exclusivement mozartienne, mais bien d'une totalité universelle qui dépasse largement la personnalité de son créateur. À la différence d'un Gluck ou d'un Wagner, Mozart ne s'est pas chargé d'inventer des formes : que ce soit dans la sphère de l'opéra bouffe, de l'opera seria, du *singspiel* (mais ces catégories ont-elles encore un sens, puisque ni la tragédie lyrique ni même l'opéra-comique ne lui sont étrangers ?), il se charge d'une métamorphose

(1780) et surtout ce *dramma heroicomico* d'après l'Arioste qu'est *Orlando Paladino* (ressuscité simultanément à Vienne et à Carpentras en 1982, exactement deux cents ans après sa création) sont d'authentiques chefs-d'œuvre.

3. Vers l'opéra romantique

Grâce à Mozart, et parce que les créateurs changent complètement de statut social dans des sociétés elles-mêmes en pleine mutation, parce que Ies modes de la production artistique vont de moins en moins répondre au bon vouloir des princes mais aux désirs des cIasses bourgeoises montantes, parce que nombre de musiciens ne pourront – ne voudront, pour certains – plus ignorer les grandes causes et les grands combats d'un siècle, l'opéra du XIXe siècle va radicalement changer de fonction. Au-deIà de ses évoIutions formelles, au-delà des bonheurs inouïs qu'il va dispenser à ses adorateurs, au-delà des querelles d'écoles, il devient, partout en Europe, une sorte de miroir où les sociétés se regardent et se reconnaissent. Tout en s'internationalisant encore, ou plus exactement en se « muItinationalisant », iI va progressivement s'identifier aux nations en train de se faire, aux peuples en train de se libérer.

Cette période dans la vie de I'art Iyrique exigerait presque d'être rapportée en deux dimensions, si l'on peut dire : la première strictement chronologique, la seconde s'attachant davantage à ces réalités nationales ou sociales qui surgissent.

• La naissance de l'opéra allemand

Parmi les précurseurs se situent Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), dont *La Muette de Portici* (1828) déclencha lors d'une reprise à Bruxelles, en 1830, l'insurrection belge, et François Adrien Boieldieu (1775-1834), honnête « faiseur » d'opéras-comiques, qui livra un pur joyau à la postérité en 1825 : *La Dame blanche*.

Mais le grand opéra, celui qui, dit-on, parvient à synthétiser la mélodie italienne, l'harmonie allemande et la déclamation française, c'est à Giacomo Meyerbeer (1791-1864) – d'origine allemande – et à Jacques Fromental Halévy (1799-1862) qu'on le doit. Du premier, on a peu à peu oublié *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) ou *L'Africaine* (1865). Ces grosses machines historiques firent la gloire de leur auteur mais s'attirèrent les critiques de Mendelssohn, Schumann et Berlioz. Il faut en convenir : Meyerbeer connaissait son métier au point de n'utiliser, bien souvent, que des recettes ! Du second, Halévy, on a dit qu'il n'était qu'un épigone de Meyerbeer ; et pourtant, *La Juive* (1835) apparaît aujourd'hui comme une œuvre plus dense et surtout plus prometteuse – elle annonce les drames lyriques d'un Gounod ou d'un Bizet – que tous les opéras de Meyerbeer réunis.

• Le bel canto

À la différence de Berlioz, qui y résiste résolument, ces compositeurs avaient plus ou moins bien retenu les enseignements du *bel canto*, celui que Gioacchino Rossini (1792-1868), puis Vincenzo Bellini (1801-1835) et Gaetano Donizetti (1797-1848) avaient entrepris de réhabiliter.

Rossini, l'enfant prodige (à vingt ans, il a déjà écrit sept opéras) entre véritablement dans le cercle des grands de l'opéra avec *Tancrède* (1813), qui triomphe à Venise. Jusqu'à l'âge de trente-

Cornélie Falcon, ils constituent cette légion prodigieuse d'interprètes dont Maria Callas, plus d'un siècle plus tard, a voulu et est parvenue à ressusciter les sortilèges.

4. Des destins exceptionnels

À partir des années 1840, cependant, l'histoire de l'opéra va se confondre encore davantage avec des destins personnels, la plupart du temps hors du commun, et dont les protagonistes choisiront soit d'aller à la rencontre d'une nation, soit de promouvoir une nouvelle vision du monde. C'est le cas de Berlioz, artiste romantique par excellence, c'est aussi celui de Verdi, artiste italien jusqu'au bout de la moindre cavatine, celui enfin de Wagner, romantique jusqu'à l'ivresse. C'est même le cas d'un Glinka, fondateur de l'opéra russe.

• Mikhaïl Glinka

Les opéras de Mikhaïl Ivanovitch Glinka (1804-1857) sont entrés dans l'histoire de l'opéra autant pour leurs mérites artistiques que par leur situation de « premier chapitre » d'une nouvelle épopée lyrique nationale. En effet, *Ivan Soussanine* (1836) – l'œuvre fut rebaptisée *Une vie pour le tsar*, après avoir subi la censure tsariste – et *Rousslan et Ludmila* (1842), d'après Pouchkine, sont à l'opéra russe ce que les œuvres de Weber sont à l'opéra allemand. Ces deux premiers produits, tout chargés d'influences françaises, allemandes et surtout italiennes ne manquent cependant ni de charme ni de grandeur. On y décèle déjà cette griffe qui caractérise l'opéra russe, ce quelque chose d'éternel et de fatal dans lequel tout un peuple, héros principal de son propre opéra, aime à se voir et à se reconnaître.

• Hector Berlioz

On s'est aperçu très douloureusement et très lentement en France, plus franchement et depuis plus d'années dans les pays anglo-saxons, mais très tard en tout cas, qu'Hector Berlioz (1803-1869) n'était pas cet aussi piètre faiseur d'opéras que trop de malentendus – entretenus bien souvent par le compositeur lui-même et par ses contemporains – le laissaient croire. La surprise chez Berlioz vient de ce qu'il pratique le drame dans toute sa musique (toute musique est par essence dramatique), au point qu'on a envie d'écrire que chez cet homme tout est opéra. Avec ou sans paroles. Les œuvres proprement lyriques de Berlioz ne connurent de son vivant aucun succès en France. *Benvenuto Cellini* (1838) tomba dès les premières représentations ; *La Damnation de Faust* (1846), véritable opéra de concert, ne passa pas la seconde ; quant aux *Troyens*, cette fresque immense en deux parties d'après Virgile (*La Prise de Troie* et *Les Troyens à Carthage*), qui retint Berlioz de 1856 à 1863, il ne fut pas représenté in extenso du vivant du compositeur (en 1890 seulement l'œuvre fut donnée intégralement, mais à Karlsruhe, et en allemand !) ; sans doute, *Béatrice et Bénédict* (1862) connut-il le succès lors de sa création, mais à Baden-Baden !

Et pourtant, que de richesses dans *Benvenuto*, véritable apologie de l'artiste romantique, et dans *Les Troyens*. Mais, malgré son admiration immense pour Gluck, en bon disciple de Beethoven, Berlioz ne fait aucune concession au texte : tout le drame est *dans* la musique. Dans cette mesure, Berlioz, qui rédige pourtant ses livrets lui-même, s'affirme comme l'anti-Wagner.

Au-delà des péripéties de la gloire et de la postérité, Berlioz incarne cependant au plus haut point ce génie de la musique

montré jusqu'à quelle extrémité Wagner a su repousser les limites ultimes de l'harmonie traditionnelle.

Le drame wagnérien, qui s'empare la plupart du temps des anciennes mythologies du Nord pour les traiter de manière réaliste et « moderne », n'a trouvé que des épigones. En revanche, de Bruckner – qui ne composa jamais pour la scène – à Schönberg et bien sûr à Richard Strauss, l'art spécifiquement musical de Wagner a trouvé une descendance parfois rebelle, il est vrai, mais florissante.

Ordonnateur de son propre culte, Wagner est parvenu à faire construire son propre temple, le fameux Festspielhaus de Bayreuth, inauguré en 1876 avec la première représentation intégrale de sa *Tétralogie*. Non seulement la figure de Wagner domina cette fin de siècle, mais elle l'empoisonna. Toute aventure, toute entreprise lyrique différente risquait immédiatement de se voir taxée de wagnérisme outrancier par les adversaires de *Tristan* et *Parsifal*, quand elle n'était pas définitivement cataloguée par les fanatiques comme rétrograde et passéiste pour cause de... non wagnérisme.

5. La richesse d'une fin de siècle

Cette seconde moitié du XIX^e^ siècle connaît d'autres créateurs que Verdi ou Wagner. En France, en Russie, en Bohême et même en Italie, l'opéra vit en effet un véritable âge d'or.

• Le renouveau français

Conciliant de manière harmonieuse les mérites respectifs de l'opéra-comique et du grand opéra, le drame lyrique va faire oublier Meyerbeer aux Français, grâce à Charles Gounod (1818-1893),

imaginables de la musique russe (folklorique, religieuse, etc.), parvient à unifier son propos par un sens quasi inné de la mélodie.

Après lui, l'opéra russe sera encore servi, en cette fin de siècle, par Nicolaï Rimski-Korsakov (*Sadko,* 1898, et *La Fiancée du tsar*, 1899, notamment), mais surtout par Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893), auteur de dix ouvrages d'une veine sans doute plus cosmopolite, où se fait sentir entre autres l'influence française, plus intimiste aussi, en tout cas dans *Eugène Onéguine* (1879) et *La Dame de pique* (1890).

À côté de la Russie, en cette fin du siècle, un peu partout en Europe, tandis que se lève le vent des nationalismes, l'opéra rencontre des courtisans qui vont trouver en lui un « allié objectif » à leurs causes. Le Tchèque Bedřich Smetana (1824-1884), wagnérien authentique, deviendra cependant l'auteur du prototype de l'opéra national avec *La Fiancée vendue* (1866), considéré encore aujourd'hui comme un véritable monument national dans son pays, où *Le Jacobin* (1889) ou *Rusalka* (1901) d'Antonín Dvořák (1841-1904) sont à peine moins populaires.

• Le cas Bizet

La *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875) fait probablement partie de ces chefs-d'œuvre de l'art lyrique dont mille exégèses ne parviendront jamais à épuiser véritablement la popularité. Œuvre profondément réaliste, elle met pourtant en scène un personnage qui, par sa lucidité extrême et son appétit de liberté, n'est pas sans rappeler cette autre grande figure mythique : Don Juan. Au chapitre musical, tout a été dit de l'élégance mélodique, de la richesse harmonique, de la finesse d'orchestration et même de cet exotisme

chœurs demeure le rêve de la plupart des compositeurs d'aujourd'hui, rêve très inégalement comblé suivant les pays. Si, par exemple, les vrais opéras écrits actuellement en France se comptent sur les doigts de la main, c'est surtout par manque de débouchés : ici, les formules de théâtre musical représentent plus souvent un pis-aller, un « opéra du pauvre », qu'un choix entièrement libre. À cet égard, la situation est très différente dans des pays à tradition lyrique plus forte : Italie, Allemagne, Grande-Bretagne et pays d'Europe centrale et orientale...

Sauf indication contraire, Ies dates qui accompagnent Ies titres des œuvres sont celles de Ia création.

1. La postérité de « Pelléas »

Si la musique moderne est née avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) – avec le recul du temps, cette césure se confirme, elle est plus décisive même que celle du *Sacre du printemps* ou des premières œuvres atonales de Schönberg –, il est légitime de faire partir une histoire de l'opéra moderne de *Pelléas et Mélisande*, dont la première représentation (1902) coïncide presque exactement avec le début du xx^{e} siècle. Parmi les grands compositeurs lyriques de cette époque, il n'en est que très peu dont elle coupe en deux la carrière : seuls les deux derniers des quinze opéras de Rimski-Korsakov, les plus grands d'ailleurs, *La Légende de la ville invisible de Kitège et de la vierge Fevronia* (1907) et *Le Coq d'or* (1909), sont postérieurs au chef-d'œuvre de Debussy. En revanche, la quasi-totalité des ouvrages lyriques de Richard Strauss et de Leoš Janáček se placent après *Pelléas*. En fait, seule l'œuvre de Puccini se situe réellement de part et d'autre de la date fatidique, qui se trouve, pour lui, entre *Tosca* (1900) et *Madame Butterfly* (1904).

Pelléas et Mélisande, géniale réaction contre Wagner, mais impensable sans l'influence profondément assumée de *Tristan* et de *Parsifal* et l'assimilation de la grande leçon de *Boris Godounov*, est demeuré un chef-d'œuvre isolé et inimitable (à part quelques épigones) dont la descendance visible est rare. On en trouve des traces indirectes dans des œuvres bien plus tardives et aussi différentes l'une de l'autre que *Juliette ou la Clef des songes* (1938), de Bohuslav Martinů, et *Riders to the Sea* (1937), de Ralph Vaughan Williams. Au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale, toutes les grandes œuvres lyriques se définissent encore par rapport à Wagner, de façon antinomique ou non, et cela est aussi vrai pour les Allemands, Strauss en premier lieu, que pour l'École viennoise et Ies Français (on pense à Paul Dukas). La formule du drame lyrique à déroulement continu prévaut largement, et un Ferruccio Busoni prônant le retour à l'opéra « à numéros », de tradition italienne et mozartienne, fait figure de précurseur : il sera suivi dans les années 1920-1930, époque de tendance néoclassique et formaliste, où une violente réaction antiwagnérienne se manifeste chez des artistes aussi divers que Darius Milhaud ou Paul Hindemith, cependant que l'opéra à numéros connaît un avatar original et inattendu dans l'œuvre de Kurt Weill. *The Rake's Progress*, de Stravinski (1951), summum et fin de ce formalisme italianisant, vient clore cette période.

Les quelques chefs-d'œuvre qui se sont assuré une place durable au répertoire : *Wozzeck* (1925) et *Lulu* (laissé inachevé en 1935, créé dans la version de Friedrich Cerha en 1979), d'Alban Berg, *Moïse et Aaron*, de Schönberg (achevé en 1932, mais créé à la scène en 1957), *Les Soldats*, de Bernd Alois Zimmermann (1965) ne jalonnent pas la grande voie royale de l'opéra ; ce sont toutes des œuvres novatrices et révolutionnaires, mais aucune, même la dernière citée, ne remet vraiment en cause les structures de base du

dernière œuvre étant le testament, d'une saisissante modernité, d'un musicien âgé de soixante-quatorze ans, Janáček se situe haut dans le firmament de l'art lyrique contemporain.

Parmi les très grandes œuvres lyriques de la première moitié du xx^{e} siècle figurent aussi des opéras qui n'ont pu s'assurer une place permanente au répertoire des scènes lyriques, soit que leurs qualités musicales l'emportent sur Ieur efficacité théâtrale, soit que Ieur langage se soit révélé moins accessible, soit tout simplement qu'ils n'aient pas eu de chance ou appartiennent à des petits pays sans grand rayonnement culturel dans le monde. Parmi ces chefs-d'œuvre, iI faut citer *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni (1925), *Œdipe* de Georges Enesco (1936), *Le Roi Roger* de KaroI Szymanowski (1926), mais aussi des œuvres un peu antérieures de l'école française, comme *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas (1907), *Pénélope* de Gabriel Fauré (1913) et la *Padmâvatî* d'Albert Roussel (1923), essai demeuré étrangement isolé de résurrection de l'opéra-ballet, dans l'esprit de Rameau. Parmi les grands sommets de la période d'entre-deux-guerres, on ne saurait oublier ni *L'Ange de feu* (achevé en 1928, mais qui ne sera créé qu'en 1955), sans doute le plus remarquable des sept opéras de Sergueï Prokofiev, ni *Lady Macbeth de Mzensk* (1934), rebaptisée *Katerina Ismaïlova* dans sa version remaniée à la demande des autorités soviétiques, et qui montre que, sans leurs brimades incessantes, Dmitri Chostakovitch compositeur d'opéras aurait pu égaler Chostakovitch symphoniste.

Ces quelques titres cités parmi beaucoup d'autres montrent que l'opéra, comme par le passé, a su s'adapter aux langages musicaux nouveaux, dont il a été bien des fois lui-même le pionnier depuis *Tristan*. Avec une page aussi radicale que le monodrame *Erwartung* (composé en 1909, créé en 1924), d'Arnold Schönberg, il s'est

accommodé de l'atonalisme et de l'athématisme les plus extrêmes, élargis à nne beaucoup plus vaste audience grâce au *Wozzeck* d'Alban Berg, l'un des sommets absolus de toute l'histoire du genre, qui montre également (après le travail de pionnier de F. Busoni) la symbiose de la scène lyrique et des grandes formes de la musique pure instrumentale. Avec *Lulu*, avec *Moïse et Aaron*, c'est l'opéra dodécaphonique sériel qui s'affirme (après le coup d'essai de Schönberg dans *Von Heute auf Morgen*, 1930).

D'autres grands noms à citer tout de suite après les précédents sont ceux, pour la France, de Maurice Emmanuel (*Salamine*, 1929), de Maurice Ravel (*L'Heure espagnole*, 1911 ; *L'Enfant et les sortilèges*, 1925), puis de Darius Milhaud (*Christophe Colomb*, 1930 ; *Maximilien*, 1932 ; *Esther de Carpentras*, 1938 ; *Médée*, 1939...) et d'Arthur Honegger, dont *Antigone* (1927, livret de Cocteau) est typique de la tendance, qui caractérise cette époque, vers une plus grande concision : les trois actes ne dépassent pas trois quarts d'heure. Avec *Dialogues des Carmélites*, Francis Poulenc a donné en 1957 l'un des très rares opéras viables à cette date tardive, de forme et de langage tout traditionnels. Pour en revenir au début du xx^{e} siècle, nous redécouvrons aujourd'hui avec un vif intérêt les opéras jadis célèbres des Autrichiens Alexander von Zemlinsky (*Eine florentinische Tragödie*, 1917 ; *Der Zwerg*, 1922 ; *Der Kreidekreis*, 1933) et Franz Schreker (*Flammen*, composé vers 1900 ; *Der ferne Klang*, 1912), alors que *Palestrina* (1917) de Hans Pfitzner n'a pu s'imposer hors d'AIIemagne. II en est de même des opéras de Paul Hindemith, comme *Cardillac* (1926) ou *Mathis der Maler* (1938). L'Italie est demeurée terre d'élection du genre, mais peu de chose subsiste des nombreux contemporains et successeurs de Puccini, les Ermanno Wolf-Ferrari, Italo Montemezzi, Riccardo Zandonai, IIdebrando Pizzetti, Ottorino Respighi et autre Gian Francesco Malipiero. II faut citer absolument quelques chefs-

d'œuvre isolés et courts : *La Vie brève* (composé en 1904-1905, créé en 1913), de Manuel de Falla, mais surtout *Le Château de Barbe-Bleue* (1918), de Béla Bartók (1911) et, bien plus tard, *Vol de nuit* (1940) et surtout *Le Prisonnier* (1950), de Luigi Dallapiccola. En marge de toute cette production se situe la réussite unique et non renouvelée du *Porgy and Bess* de George Gershwin (1935).

2. De l'opéra de chambre au théâtre musical

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, la réaction antiromantique, jointe aux difficultés économiques, a amené un retour à l'orchestre de chambre et aux œuvres courtes, qui ont très vite donné naissance à des opéras de chambre. L'un des premiers fut *Ariane à Naxos* de Richard Strauss (1912), mais il faut citer des réussites aussi différentes (des chefs-d'œuvres, parfois !) que *Les Tréteaux de maître Pierre*, de Manuel de Falla (1923), *Renard*, d'Igor Stravinski (1922), *Les Malheurs d'Orphée* (1926), *Le Pauvre Matelot* (1927) et les trois « opéras-minutes » (*L'Enlèvement d'Europe*, 1927 ; *L'Abandon d'Ariane* et *La Délivrance de Thésée*, 1928), de Darius Milhaud, *Le Nez* (1930), de Chostakovitch, *Riders to the Sea* (1937), de Ralph Vaughan Williams ou *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1949) de Karl Amadeus Hartmann. Avec Kurt Weill, nous franchissons une autre limite, celle du théâtre musical, dont il fut incontestablement le grand précurseur dans ses œuvres écrites en collaboration avec Bertolt Brecht entre 1927 et 1932 (*L'Opéra de quat'sous*, 1928 ; *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, 1930). L'esprit de stylisation propre à l'esthétique néoclassique de l'entre-deux-guerres donna naissance également à l'opéra-oratorio, peut-être inspiré de l'exemple de Haendel, et dont la *Jeanne au bûcher* (1928) d'Arthur Honegger,

tant littéraires (*A Streetcar Named Desire* d'André Previn, d'après Tennesse Williams, 1998 ; *A View from the Bridge* de William Bolcom, d'après Arthur Miller, 1999 ; *Great Gatsby* de John Harbison, d'après Francis Scott Fitzgerald, 1999), que tirés de faits réels (*The Dream of Valentino* de Dominick Argento, 1994, évoque le grand acteur du cinéma muet ; *Harvey Milk* de Stewart Wallace, 1995, raconte l'assassinat d'un homme politique qui avait avoué son homosexualité), sans négliger la littérature européenne (*The Dangerous Liaisons* de Conrad Susa, d'après Choderlos de Laclos, 1994).

Ces œuvres souvent conventionnelles, proches de la musique de film, marquent un retour à une écriture vocale chantante, à même d'attirer de grandes cantatrices (Catherine Malfitano dans *McTeague* de Bolcom, 1992 ; Anne Sofie von Otter dans *Staden* de Sven-David Sandström, 1996). Entre le tire-larmes et le robinet d'eau tiède, *Chushingura* (1997) de Saegusa Shigeaki montre cependant les limites de ce qui peut devenir un racolage opportuniste et creux si l'on n'a pas le métier d'un Carlisle Floyd, auteur du splendide *Susannah* (1956) ou la virtuosité d'un John Corigliano, avec ses brillantissimes *Ghosts of Versailles* (1991).

• Minimalisme « new age »

Reflet fidèle de l'évolution des styles musicaux, l'opéra n'a pas échappé au courant de la musique répétitive, mais force est de constater que les nébuleuses d'un Philip Glass (*The Voyage*, 1992) créent surtout un statisme antidramatique, dont les épigones postmodernes sont encore moins convaincants (*Mary of Egypt* de John Tavener, 1992). Résolument « branchées », les œuvres de Louis Andriessen tentent quant à elles d'intégrer les nouvelles technologies interactives à la scène lyrique, avec l'aide du cinéaste

rapport fondamental au livret, on constate une tendance persistante à brouiller la narration linéaire d'une action. Hermétique pour le spectateur habitué à suivre une intrigue comportant un début, un milieu et une fin, le procédé peut se révéler stimulant voire réjouissant quand le compositeur a l'intelligence aiguë et la gourmandise sonore d'un Luciano Berio (*Outis*, 1996 ; *Cronaca del Luogo*, 1999), d'un Pascal Dusapin (*Medeamaterial*, 1992) ou d'un Georges Aperghis (*Tristes Tropiques*, 1996). De telles recherches posent avec acuité la question du chant, à une époque où le mélodisme passe volontiers pour dépassé : la voix est totalement absente du *Teorema* (1992) de Giorgio Battistelli, elle est uniquement parlée dans *Cassandre* (1994) de Michael Jarrell, mêle parlé et chanté dans *Des saisons en enfer* (1999) de Marius Constant, se joint à l'électronique dans *Inquest of Love* (1993) de Jonathan Harvey, et les chanteurs en tenue de concert ne participent pas à l'action dans *Venus und Adonis* (1997) de Hans Werner Henze. Certains auteurs n'hésitent pas à fragmenter l'œuvre au point de la disloquer, ainsi Dieter Schnebel dans *Majakowskis Tod* (1997) ou Salvatore Sciarrino dans *Luci mie traditrici* (1998).

• Le retour à la comédie

Tant d'ouverture d'esprit a contribué à remettre au goût du jour lyrique un genre jusqu'ici abandonné au profit de la gravité : le comique. Il est à vrai dire le plus souvent ironique (*Ubu Rex*, 1993, de Krzysztof Penderecki), grinçant (*Life with an Idiot*, 1991, de Schnittke), surréaliste (*Komödie ohne Titel*, 1998, de Jan Müller-Wieland) ou irrévérencieux (*Powder her face*, 1995, de Thomas Adès, qui comporte un inattendu « air de la fellation »). Mais le rire n'est pas seulement jaune, qu'il soit parodie (*Marie de Montpellier*, 1994, de René Koering se moque des chanteurs d'opéra) ou simplement comique de situation dont la saveur est attestée par *Was*

OPÉRA - Les techniqnes d’écriture

Introduction

L’écriture d’une partition musicale destinée à une reprèsentation scénique doit tenir compte d’un nombre important d’exigences de nature différente qui vont de la considération des moyens matériels mis localement à la disposition du compositeur jusqu’à des options véritablement esthétiques dans l’emploi de techniques d’écriture. Celles-ci sont destinées à illustrer une certaine conception du drame toujours en évolution selon les générations des créateurs, sans négliger pour autant l’impact sociologique d’une œuvre telle que l’opéra, fondamentalement destinée à des groupes sociaux – de plus en plus diversifiés au fil des siècles – rassemblés par le désir de comprendre, d’entendre et de voir un spectacle lyrique.

1. Les contraintes

Si l’on tente d’évaluer les choix auxquels le compositeur d’opéra se voit confronté, du plus matériel au plus philosophique, force est de constater que de simples contraintes législatives peuvent orienter la réalisation technique d’une œuvre lyrique. Le privilège accordé à l’Académie royale de musique de Paris en 1669 pour exploiter et « protéger » le genre « opéra mis intégralement en musique » devait avoir pour conséquence le développement des recherches sur la déclamation chantée de la langue française, puisque le compositeur devait se priver de l’alternance parlé-chanté, système réservé au

ouvrages de Richard Strauss (*La Femme sans ombre*, achevé en 1917) ou, plus récemment, de Messiaen (*Saint François d'Assise*, 1983), qui put utiliser un ensemble vocal et instrumental d'une importance sans doute jamais atteinte jusque-là dans une salle d'opéra (cf. ORCHESTRE, tabl.).

Les choix techniques que le compositeur d'opéra devra décider proviennent aussi de la nature du livret, tiré de sources populaires, légendaires, mythologiques ou historiques, et de sa construction, centrée sur une action intérieure autorisant une relative unité du style d'écriture pendant tout le drame, ou, au contraire, éclatée en épisodes contrastés destinés à retracer les avatars d'une intrigue mélodramatique modifiant les actes et les sentiments des personnages mis en scène, offrant au musicien des situations « expressives » si variées que les moyens musicaux employés pour les traduire devront être drastiquement différenciés. Enfin, le compositeur doit examiner la répartition du poème entre le narratif et l'expressif, engendrant ainsi des structures musicales diverses. Il lui faut aussi se plier à ce que l'on croit être, temporairement, les pouvoirs expressifs de la musique, et ne pas craindre d'envisager l'œuvre lyrique comme une possible « œuvre d'art total » puisqu'elle combine les arts poétiques, vocaux, instrumentaux, chorégraphiques et décoratifs. C'est dire la variété des médiums musicaux que le compositeur peut sélectionner et doit structurer pour assurer la coexistence d'un texte littéraire et d'une partition musicale afin d'atteindre l'homogénéité et l'efficacité maximales qui caractérisent l'œuvre d'opéra réussie.

2. L'histoire

L'histoire a retenu comme période de naissance de l'opéra la fin du XVI^e^ siècle, lorsqu'une conjonction heureuse a fait se rencontrer les traditions des spectacles établis avec les discussions nouvelles sur la déclamation de textes poétiques, rythmée et accentuée à l'imitation des Anciens. Que l'on étudie les intermèdes italiens, tels ceux de *La Pellegrina* (1589), ou les ballets dansés à la cour de France, comme le *Ballet comique de la reine* (1581), on y retrouve la juxtaposition d'ensembles choraux d'écriture polyphonique harmonique ou contrapuntique, d'ensembles instrumentaux avec luths, violons et hautbois, de fragments poétiques non chantés (« les vers galants ») ou chantés par des solistes s'accompagnant au luth ou au théorbe, par exemple. Et les fervents de la Camerata Fiorentina qui, dans les années 1590, discutaient autour du comte de Vernio sur les pouvoirs expressifs du récit ne faisaient que compléter la panoplie des ressources avec lesquelles allaient désormais jouer les compositeurs d'opéras, constituant ainsi le vocabulaire de base de l'œuvre lyrique : récitatif, airs, chœurs et symphonies. L'engouement aidant, le « récit » devint l'élément de prédilection pour la recherche de l'expression lyrique, et les premiers opéras, basés sur la fable d'Orphée, tels les *Euridice* de Jacopo Peri et de Giulio Caccini, tous deux de 1600, sont constitués essentiellement de « récits » confiés à un personnage soliste accompagné d'instruments réalisant des harmonies, souvent recherchées, capables de traduire l'« émotion » dégagée par le mot ou par le sens du texte, étant convenu que son intelligibilité devait rester entière. Les surprenantes modulations harmoniques qui soutiennent le célèbre récit de la messagère décrivant la mort d'Eurydice, piquée par un serpent, restent les modèles du pouvoir émotionnel du récit, malgré la menace de monotonie si ce débit poético-musical permanent n'était entrecoupé d'épisodes contrastés. En ce sens, l'œuvre dramatique de Monteverdi, de l'*Orfeo* de 1607 au *Couronnement de Poppée* de

1642, pose les bases de ce que seront les composants techniques du drame lyrique en Europe pendant trois siècles. La partition de l'*Orfeo* contient une fanfare qui annonce l'œuvre ; un motif de ritournelle introductive qui réapparaîtra régulièrement au cours de l'ouvrage ; des scènes vocales de structure strophique avec refrain instrumental ; des récits accompagnés, avec modulations hardies pour créer une tension dramatique et lyrique sur les mots signifiants ; des airs ornés pour solistes, colorés par des timbres instrumentaux diversifiés ; des chœurs à l'écriture verticale (utilisant l'accord comme matériau) ou en imitation (reproduisant successivement une petite cellule mélodique et rythmique) ; des symphonies instrumentales ayant fonction descriptive, expressive ou de liaison entre les épisodes dramatiques ; autant d'éléments qui deviendront aussitôt les prototypes de structuration d'une œuvre lyrique.

3. Les composants

• L'ouverture

D'abord simple fanfare annonciatrice du début de la pièce, confiée aux instruments à vent, l'ouverture deviendra un morceau orchestral élaboré, indépendant puis progressivement relié au contenu même de l'opéra. Deux modèles furent adoptés par les compositeurs : celui de la « sinfonia » en trois mouvements (allegro-andante-allegro), prélude quelque peu léger mais brillant qui introduisait l'opéra baroque italien, et celui de l'« ouverture à la française » de structure ternaire (introduction lente en valeurs pointées, fragment vif en écriture fuguée et retour de l'élément initial), qui ouvrait majestueusement le prologue de la tragédie lyrique française. Tous les auteurs des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, de Pier Francesco Cavalli et

italiens ou influencés par l'art italien adoptèrent de plus en plus pendant tout le XVIIIe siècle, rééquilibrant ainsi la balance entre le drame et la musique. Gluck, désireux de rétablir la suprématie du drame, développe cette manière d'utiliser le récitatif dès 1762 (*Orphée*), confiant à l'orchestre un pouvoir d'expression dramatique et psychologique de plus en plus grand. Les musiciens de l'époque classique (Mozart en 1781 dans *Idoménée*) et romantique (Beethoven : récitatif de Florestan et Leonore dans *Fidelio*, en 1814, ou le grand récitatif du final de la *IXe Symphonie*, en 1824 ; Berlioz, en 1863, dans les scènes de la mort de Didon à l'acte II des *Troyens*) devaient porter à son apogée le pouvoir dramatique et lyrique du récitatif accompagné par un orchestre, et parfois quasiment confondu avec l'air puisqu'il ne lui servait plus nécessairement d'introduction. On peut estimer que la fusion parfaite de tous ces éléments se réalisa dans l'œuvre de Wagner. L'insertion de monologues, rejoignant ainsi la tradition de la tragédie lyrique, favorisait l'emploi de la « mélodie continue », parfaitement adaptée à la déclamation accentuée d'un texte littéraire.

Aussi les compositeurs de chaque nation purent-ils utiliser les ressources du récitatif appliquées aux caractéristiques de leur langue respective ; Moussorgski dans *Boris Godounov* (1872), Manuel de Falla dans *Les Tréteaux de maître Pierre* (1923), exemples où la conception théâtrale du drame est totalement opposée. Dans cette veine « nationaliste », Debussy devait créer dans *Pelléas et Mélisande* (1902) un système de déclamation continue adapté au mouvement de la phrase littéraire et au rythme des mots, étant entendu que la faible accentuation de la langue française permet de jouer sur la valeur des durées et sur la place de l'accent. Une telle théorie influencera presque tous les compositeurs français du XXe siècle, de Darius Milhaud (*Le Pauvre Matelot*, 1926), et Francis

Poulenc (*La Voix humaine*, 1958) – deux textes de Cocteau – jusqu'à Olivier Messiaen (*Saint François d'Assise*, 1983). Dans toutes ces œuvres, toutefois, le récit est entièrement noté (hauteur des sons) et mesuré. Abandonner ces deux paramètres, c'est transformer le récit et le situer entre le déclamé et le chanté mesuré ou non (*Sprechgesang, Sprechstimme*), à mi-chemin entre le récitatif et l'air, procédé qu'utiliseront, dans une perspective expressionniste, Berg dans *Wozzeck* (1922) et surtout Schönberg (*Erwartung*, 1909, et *Die Glückliche Hand*, 1913).

Sans doute le renouveau contemporain des études linguistiques a-t-il focalisé l'intérêt sur l'utilisation des ressources sémantiques de chaque idiome national, ressuscitant ainsi dans l'œuvre lyrique les fonctions du récit telles qu'elles avaient été définies à la fin du XVI^e^ siècle par la Camerata Fiorentina cherchant à créer le *stile rappresentativo*.

• L'air

Il se distingua progressivement du récitatif. La régularité d'une métrique imposée et une expression mélodique de plus en plus large le privèrent de toute possibilité de souligner la valeur expressive du texte littéraire (par sa répétition et son élongation) pour le confiner avec éclat dans la seule expression lyrique musicale. Dès les opéras de Monteverdi et de Cavalli, la structure et la fonction de l'air se précisèrent : ritournelle d'orchestre annonçant le premier thème vocal (dont le caractère est censé traduire une situation psychologique sommairement suggérée par le texte), puis seconde partie bâtie sur une idée différente bien que reliée à la première (littérairement et psychologiquement, le rôle des modulations y devenant alors prépondérant), et retour (*da capo*) de la première partie ornée par le chanteur, parfois à profusion.

Très vite, cet *aria da capo* devait donner lieu à une typologie des caractères exprimés, d'où leur attribution à des situations dramatiques précises, sans que cela donnât lieu à une modification de structure : *aria di bravura* (avec prouesses vocales) ; *aria di furore* ; *aria di portamenta* (avec tenue et ports de voix) ; *aria di agilita* ; *aria di mezzo carattere* (avec orchestre assez fourni) en contraste avec l'*aria cantabile* ; *aria parlante* (pour les émotions violentes), etc. Cette structure fermée et le fait que la reprise renvoyait à la première partie de l'aria, provoquant ainsi une sorte d'annulation dramatique, firent que l'on s'ingénia au XVIIIe siècle à élargir cette structure en introduisant dans l'aria diverses interventions de *recitativo accompagnato* et en assouplissant la ligne mélodique pour lui donner le caractère d'un *arioso* afin de mieux traduire la diversité des actions décrites et la subtilité des sentiments exprimés.

Même si un grand nombre de compositeurs d'opéra, au XIXe siècle, sont restés fidèles à la forme traditionnelle de l'aria (Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Charles Gounod), cette nouvelle structure complexe, souple et « ouverte » prédominera, que ce soit chez Wagner ou Debussy (le système de la mélodie continue ou de la déclamation continue balayant la structure tripartite évidente de l'aria pour l'agrandir aux dimensions d'nne scène de longueur variable) ou chez Verdi et Puccini. Certains musiciens du XXe siècle, dans des œuvres d'inspiration néo-classique, comme Stravinski dans *Mavra* (1922) ou *The Rake's Progress* (1951), retournèrent à la structure fermée de l'air en signe de pastiche d'un style ancien, ou comme dans le cas de Berg à titre de référence au passé pour affirmer un langage résolument moderne (*Lulu,* 1935).

• Les ensembles

L'écriture d'ensembles vocaux ou instrumentaux est essentiellement liée à la nature du livret d'opéra choisi et à la valeur expressive que ces ensembles peuvent apporter à la réalisation du drame. Soucieux de maintenir la compréhension du texte, les auteurs des premiers opéras, au XVIIe siècle, n'écrivirent que peu d'ensembles, le principal étant le duo, souvent écrit à la tierce. En revanche, l'opposition entre solistes et chœurs sera exploitée largement dans les tragédies lyriques françaises des XVIIe et XVIIIe siècles (écriture verticale homophone à quatre ou cinq voix), avec des effets harmoniques, chromatiques et enharmoniques comme dans le trio des Parques, dans *Hippolyte et Aricie*, de Rameau (1733). Il en sera de même dans l'écriture de l'ensemble orchestral, par exemple lors des symphonies descriptives (sommeil, tempête), les théories sur l'imitation justifiant de telles interventions dans la « peinture » du drame. Ce pouvoir expressif de la musique sera repris, transmué dans les fragments-poèmes symphoniques insérés dans les opéras du XIXe siècle (scène de la gorge aux loups dans le *Freischütz*, de Weber, en 1821 ; chasse royale et orage dans *Les Troyens*, de Berlioz, en 1863 ; les murmures de la forêt dans *Siegfried*, de Wagner, en 1869). La finesse de plus en plus grande des connotations psychologiques offertes par les situations dramatiques et les sentiments des personnages permet la réalisation d'ensembles originaux, telle les trois danses superposées (symbolisant les classes sociales) dans la scène du bal du *Don Giovanni* de Mozart (1787) ou l'ensemble à douze voix (scène chez Alice Ford, acte II) dans *Falstaff*, de Verdi (1893) : chaque personnage ayant été « typé » musicalement au cours des scènes précédentes, la lisibilité de l'ensemble reste entière. L'opéra romantique, fondé sur une trame historique, offrait des situations complexes qui se prêtaient à l'écriture d'ensembles vocaux (solistes et chœurs) et instrumentaux impressionnants (scène de la conjuration des poignards dans *Les*

Huguenots, de Meyerbeer, 1836 ; ou scène de l'autodafé dans *Don Carlos*, de Verdi, 1867), sans oublier le goût de l'époque pour des conclusions d'actes brillantes destinées à susciter l'enthousiasme du spectateur.

Peut-être est-ce le XIX^e^ siècle qui a su le mieux manipuler toutes les techniques d'écriture dramatique possibles, semées par Monteverdi et magnifiées par Wagner et Verdi. Le XX^e^ siècle, croyant rejeter une forme d'art épuisée et cherchant à modifier la notion de spectacle n'a, une fois de plus, guère employé d'autres moyens techniques pour structurer une œuvre dramatique et lyrique que ceux hérités des discussions florentines lorsque s'ouvrait le XVII^e^ siècle. Des œuvres modernes aussi dissemblables sur le plan esthétique que *L'Amour des trois oranges*, de Prokofiev (1921), *Lulu*, de Berg (1935), et *La Mort à Venise*, de Britten (1973) en témoignent.

Yves GÉRARD

Bibliographie

C. ABBATE, *Analyzing Opera*, Univ. of California Press, Berkeley, 1989

M. CYR, « Declamation and expressive singing in recitative », in *Opera and Vivaldi*, Univ. of Texas, Austin, 1984

J. FINNEL, *Opéra sans musique. Introduction à l'art lyrique*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1982

D. J. GROUT, *A Short History of Opera*, Columbia Univ. Press, New York, 1965, rééd. 1988

A. HELBO dir., *Approches de l'opéra*, colloque Royaumont, Didier, Paris, 1986

R. LEIBOWITZ, *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Gallimard, Paris, 1972, rééd. 1978

« L'Opéra comme théâtre », in *L'Arc*, n° 27, 1965, réimpr. 1990.

10 février à Cambridge, annonce le départ des chercheurs et des musiciens anglais à la conquête des opéras de Georg Friedrich Haendel, domaine occupé, depuis peu mais avec quelle ardeur ! par les forces germaniques : entre la fondation du festival de Göttingen en 1920 et le départ de son fondateur Oskar Hagen pour les États-Unis en 1925, près de quarante villes d'Allemagne auront entendu un opéra de Haendel. Enfin, 1925 célèbre les retrouvailles de l'Opéra de Paris avec son père, Jean-Baptiste Lully, lequel fait ses premiers pas sur la scène du Palais-Garnier le 6 janvier au son du *Triomphe de l'Amour*, « ballet royal » revu et corrigé par André Caplet. L'opéra baroque entamait sa renaissance.

1. Avant 1925

Ces trésors ne surgissent évidemment pas du néant. Il y eut un avant-1925. Une poignée d'ouvrages populaires s'était maintenue au répertoire. *La serva padrona* de Jean-Baptiste Pergolèse (Naples, 1733), intermède le plus fameux et le plus imité au cours du XVIII^e^ siècle, courut l'Europe de Vienne à Barcelone, de Prague à Copenhague, de Dublin à Paris (où elle déclencha en 1752 la querelle des Bouffons), avant de se reposer quelques années au début du XIX^e^ pour mieux ressurgir à l'Opéra-Comique (1862), à Florence (1870), à Londres (1873), à Stockholm (1881), un peu partout sans disparaître jamais. *Dido and Aeneas* de Purcell (Chelsea, 1689 ?) connut une fortune plus tardive mais prit place définitivement au répertoire après l'exécution donnée par la Gluck Society à Londres au cours de l'été de 1878. *Acis and Galatea*, le masque anglais de Haendel (Cannons, 1718), émigra à Stockholm dès 1773 pour, à la suite d'un concert de bienfaisance donné le 22 juin 1829 (année où Felix Mendelssohn ressuscitait la *Passion selon saint Matthieu* à Berlin), ne plus quitter l'affiche

Caldara et Scarlatti ne sont que des noms et des airs, ils existent, ils approchent.

Après Fétis, Vincent d'Indy ne fera donc plus œuvre de pionnier en inscrivant Lully, Marc Antoine Charpentier, André Cardinal Destouches, Rameau et Monteverdi à l'affiche des concerts donnés à Paris rue Saint-Jacques par l'institution « rivale » du Conservatoire, la Schola cantorum. L'opéra n'en est d'ailleurs pas le premier souci. Mais lorsqu'il s'agit de le présenter au public, c'est par actes – prologue des *Fêtes vénitiennes* (1710) d'André Campra en 1903, acte IV d'*Hippolyte et Aricie* (1733) de Rameau en 1904 –, par ouvrages entiers, bien sûr adaptés, raccourcis, orchestrés selon l'immuable et pourtant variable « principe de réalité ». Sans la Schola, l'Opéra de Paris n'aurait jamais songé à *Hippolyte*, qui retrouva, grâce à elle, sa maison natale dès 1908.

Il y a donc un avant 1925, explorateur, expérimentateur, éditeur, prosélyte. Il y aura surtout un après, dont nous sommes les héritiers. Après 1925, l'opéra baroque va changer d'allure et de rôle. C'était un souvenir, ce sera une présence – voire, dans certains cas, un avenir. C'était un jeu, ce sera un spectacle. C'était un sujet de musicologie, ce sera un objet de musique. Une page se tourne.

2. Monteverdi : le texte

Le premier obstacle qui se dresse entre l'interprète et l'œuvre est le texte. Que dit-il, que cache-t-il ? Quelle familiarité nos yeux peuvent-ils entretenir avec ceux qui l'ont lu jadis ? Entre un passé auquel ne nous rattache aucune tradition et un présent inapte à faire sentir ces beautés lointaines, où le musicien – pour ne rien dire du dramaturge – doit-il s'engager ?

Telles sont les questions que posent les textes les plus obscurs de l'opéra, parce que les plus anciens et les plus étrangers à nos mœurs : ceux de Claudio Monteverdi.

Claudio Monteverdi. *Le compositeur italien Claudio Monteverdi vers 1640. Portrait attribué à Bernardo Strozzi. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.*

Copyrighted material

L'Orfeo (1607), ouvrage fondateur – et prisé en son temps (nous suivons sa trace au moins jusqu'à Gênes en 1646) –, ne se réveilla que le 25 février 1904 à la Schola cantorum de Paris. Un an plus tard, le 24 février 1905, au même endroit, suivit *L'incoronazione di Poppea* (1642 ou 1643). Mais il fallut attendre 1925 pour que la direction de la Schola ose *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1640). En théorie, *L'Orfeo*, quoique le plus ancien des trois, devrait poser le moins de problèmes. Le livret en fut imprimé à Mantoue dès 1607, la partition à Venise deux ans plus tard ; et les détails d'instrumentation abondent sur des pages parfaitement lisibles. En 1904, la pièce semble toutefois injouable. Il est vrai que le cornet à bouquin, le régale, le chitarrone et la viole ne s'enseignent et donc ne se pratiquent guère. Pourtant, il s'agit d'autre chose. Dans l'avant-propos de son édition (*Orfeo de Claudio Monteverdi*, collection de l'Églantier, Paris, 1905), Vincent d'Indy affirme n'avoir « pas eu l'intention de faire œuvre d'archéologue, mais œuvre d'artiste ». Tout est là : l'œuvre se ne se confond pas avec le texte, elle se cache dedans, parfois derrière. « Moins soucieux de présenter une reconstitution complète de la partition originale que d'en favoriser l'exécution pratique dans les concerts, nous n'avons cherché qu'à rendre manifeste aux yeux de tous ceux qui s'intéressent à la musique cet admirable monument de l'art dramatique primitif. » Pour ce faire, d'Indy a supprimé le premier acte (« qui ne consiste qu'en chansons et danses pastorales ») et le dernier, ramenant ainsi la tragédie à un plan connu et admis : celui de Gluck. Sur un texte français de Xavier de Courville, l'arrangeur orchestre, ajoute des contre-chants, des nuances, des variations de tempo « romantiques », qui lui permettent, sans « trahir », de « rendre manifeste aux yeux de tous » le génie d'un maître qu'il admire sincèrement. Il le fait avec une telle conviction que *L'Orfeo* version Schola recevra plus d'un demi-siècle durant les faveurs du

public et des musiciens.

On est alors loin d'avoir percé le mystère de cet « art dramatique primitif ». Le public de New York s'endort en 1912. Celui de Breslau reçoit la pièce comme une « expérience » en 1913. Mais peu de capitales ignorent le ressuscité – dans la version de la Schola ou dans l'arrangement vériste qu'effectue Giacomo Orefice pour le retour de l'œuvre dans sa patrie en 1909, ou dans quelque autre adaptation aux mœurs locales. Le premier essai probant d'un *Orfeo* « fidèle » aura lieu un demi-siècle plus tard, lors du festival de Vienne 1954, à nouveau sous la direction d'un compositeur, Paul Hindemith. Cette fois, la partition est exécutée intégralement et l'instrumentation respectée autant que possible. On a même façonné des cornets à bouquin pour cette unique occasion. Hindemith avait entendu parler d'un jeune « Symphoniker » nouvellement converti aux techniques historiques, un violoncelliste nommé Nikolaus Harnoncourt. Avec le noyau de ce qui était en train de devenir le Concentus Musicus Wien, Hindemith franchit un nouveau seuil. L'esprit désormais émane de la lettre. Ce n'est pas au passé de se grimer en nous, c'est à nous de savoir l'accueillir. Quant aux cornets, se souvient Harnoncourt, c'était « une véritable horreur » : « ils ont pu jouer quelques mesures chez Hindemith, après s'être entraînés pendant toute une année. Puis il a déclaré qu'on prendrait plutôt le cor anglais » (Monika Mertl, *Alice et Nikolaus Harnoncourt*).

Dès l'année suivante, Archiv Produktion, label « historique » de la firme Deutsche Grammophon, confie au chef, gambiste et musicologue August Wenzinger le premier *Orfeo* « authentique » jamais réalisé en studio, où instruments anciens et instruments modernes font pupitre commun. Mais il faudra attendre Harnoncourt, devenu chef d'orchestre, pour qu'Orphée retrouve, en

plus de la vie, l'éternelle jeunesse commune aux œuvres d'art que nous désirons fréquenter.

Le cas du *Couronnement de Poppée* est encore plus trouble. Opéra vénitien destiné au public de la ville et non pas aux bienfaiteurs de la cour, il ne fut pas publié. On n'est même pas certain que Monteverdi en soit le compositeur – du moins le seul compositeur. Nous ne le connaissons que par deux manuscrits, l'un conservé à Venise dans le fonds Cavalli et identifié en 1883, l'autre destiné à une reprise posthume (à Naples, en 1651 ?) et retrouvé en 1930. Aujourd'hui encore ces précieux documents plongent les musiciens dans l'expectative. La majeure partie de l'opéra consiste en une ligne de chant soutenue par une ligne de basse instrumentale. Que faire ? Orchestrer pour des formations modernes afin de rendre la musique accessible à tous et d'en assurer la plus large diffusion ? Instrumenter scrupuleusement selon les us de 1640 ? Mais alors, pour soutenir quelles voix ? Dans quelle salle ? Plus qu'*Orfeo*, « fable en musique », *Le Couronnement de Poppée* est une pièce de théâtre qui réclame des acteurs aussi bien que des chanteurs, du sang, des caresses et des larmes aussi bien que des notes et des traités. On n'a donc jamais recueilli de suffrages unanimes sur son sort. À l'origine, la question de son apparence se posait dans des termes comparables à ceux d'*Orfeo*. D'Indy en proposa une version passablement émondée à la Schola cantorum ; avec les moyens dont il disposait, Jack Westrup s'efforça de coller davantage au texte en 1926 ; Ernst Křenek se jeta sur cette « non-partition » qu'un compositeur féru de théâtre et de couleur pouvait habiller de sa propre chair (qui ne fut pas la plus grasse, en 1933, ni, réduite à sept tableaux, la plus encombrante). Le texte n'était qu'un canevas, un aide-mémoire, sa nudité libérait l'interprète : chacun faisait comme il l'entendait, c'était la règle puisque les musiciens du XVII^e^ siècle à l'évidence procédaient de même.

notre température et nous frapperait au ventre plus fort que le tumultueux *Trouvère* de Verdi ? »

Harnoncourt ne cherche rien de semblable. Ni incunable feuilleté du bout des doigts, ni rivale du *Trouvère, Poppée* voudrait vivre sa nouvelle vie en étant à la fois nôtre et elle-même. Le chef réalise dans ce but son propre arrangement, pour le studio en 1974, pour la scène trois ans plus tard. Le disque de 1974 fera grand bruit. Une version intégrale de trois heures et demie, le couple formé par Helen Donath et Elisabeth Söderström dans les registres d'origine (Néron soprano), le concours de solistes aussi bien employés que Paul Esswood, Cathy Berberian, Carlo Gaifa ou Philip Langridge, la sonorité verte et expressive des instruments anciens, tout assurait la gloire à ce spectacle sonore sans exemple. Mais le triomphe, d'ailleurs modeste en termes commerciaux, fût demeuré discret sans le secours du théâtre et de ce qui allait devenir un projet capital pour l'avenir de l'opéra baroque. En 1975, l'Opéra de Zurich confiait à Nikolaus Harnoncourt et au metteur en scène Jean-Pierre Ponnelle une tétralogie, un *Ring* baroque inauguré avec *L'Orfeo* (décembre), suivi de *Poppea* (janvier 1977), d'*Ulisse* (novembre de la même année) et d'un bouquet de madrigaux (juin 1979). La trilogie *Orfeo-Poppea-Ulisse* se déroulait dans un lieu unique, théâtre de cour chargé de signes, de codes, de gestes, d'ornements élaborés selon l'Histoire mais rendus accessibles par la force de l'expression. La loyauté du rituel emportait l'adhésion sans réclamer l'identification. Chef et dramaturge poursuivaient le même dessein : il ne semblait pas que Poppea revivait pour nous, mais que nous entrions chez elle. Ces spectacles, filmés par la suite, firent longtemps pencher la balance de ce côté-là. Très vite, la version moderne et fastueuse de Leppard sembla désuète. On lui ôta tout crédit « musicologique » lors des spectacles flamboyants du Palais-Garnier en 1978 (dirigés par Julius Rudel), idéale qu'elle paraissait encore pour soutenir la

(1737) à la Schola. Debussy le premier applaudit « cette restitution de beauté » (critique parue dans *Gil Blas* le 2 février 1903, reprise dans *Monsieur Croche antidilettante,* 1921) et en donne le sens. Rameau surgit du passé obscur pour abattre le dragon Gluck. « Au nom de quoi la tradition de Gluck est-elle encore vivante ? » demande-t-il – et dans la « tradition de Gluck » ne devons-nous pas évidemment inscrire Wagner ? « Nous avions pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing, d'expliquer à perdre haleine [...] ». Du long silence où une postérité amnésique l'avait enseveli, Rameau ne nous rapporte pas la poudre et la perruque de régimes désuets mais notre essence même. Ce que le vieux maître réveille en nous, tandis que s'éternise l'affaire Dreyfus (1903 : nous sommes entre la grâce présidentielle de 1899 et la réhabilitation de 1906), c'est le sentiment national. « C'est bien là un exemple de cette sentimentalité particulière au peuple français, ajoute Debussy, qui le pousse à adopter frénétiquement aussi bien des formules d'art que des formes de vêtements, qui n'ont rien à faire avec l'esprit du sol ».

Chauvin, antidreyfusard et querelleur, neuf mois après la première de *Pelléas et Mélisande*, le 30 avril 1902, Debussy n'est en rien isolé. « Certes, Gluck est l'Orphée allemand », renchérit le critique Pierre Lalo, également converti par la Schola. « Il est Orphée, et il est allemand aussi. Il est Germain aux grands pieds, à la lourde démarche, aux mouvements massifs, à la parole bruyante [...] Comparez la grandiloquence, l'enflure, et pour ainsi dire la gesticulation mélodramatique de *J'ai perdu mon Eurydice* [dans *Orphée*] ou de *Divinités du Styx* [dans *Alceste*], à la grandeur fière et concise de *Tristes apprêts, pâles flambeaux* [dans *Castor*] ou de *Dieux cruels, vengeurs implacables* [dans *Hippolyte*] : vous

acoustique. À Versailles, à Lyon, à Nice, à Caen, à Dijon, à Toulouse, à Strasbourg, à Grenoble, à Londres, à Amsterdam, à Venise, à Boston... en 1983, les opéras de Rameau fleurissent de tout côté. Souvent en concert, car la scène demande des moyens astronomiques et les dramaturges craignent ces livrets impossibles – Jorge Lavelli, avec l'aide de Raymond Leppard, n'a-t-il pas discrédité *Dardanus* lors du spectacle, fatal au clan « moderne », présenté par l'Opéra de Paris à la fin de 1980 ?

Après 1983, Rameau n'est plus un étranger. Pas davantage un familier. Une *Platée* revue par le chorégraphe Mark Morris voyage avec succès de Londres à New York. En 1999, le chef d'orchestre « moderne » Simon Rattle imposera *Les Boréades* au festival de Salzbourg. Mais les spectacles marquants demeurent l'exception. À deux reprises, la machine s'emballe : la première fois au festival d'Aix, où William Christie dirige *Les Indes galantes* (1990) puis *Castor et Pollux* (1991) ; la seconde fois au Palais-Garnier, dont Hugues Gall tient, dès son arrivée, à faire la maison de Rameau et qui remet à l'affiche successivement *Hippolyte et Aricie* (William Christie - Jean-Marie Villégier, 1996), *Platée* (Marc Minkowski - Laurent Pelly, 1999, 2002), *Les Indes galantes* (William Christie - Andrei Serban, 1999, 2000, 2003) et des *Boréades* (William Christie - Robert Carsen, 2003) reçues pour la première fois à Paris deux cent quarante ans après leur composition. Dans tous ces cas, l'ouvrage est présenté intégralement, au diapason original, avec des instruments anciens. Au passage des siècles, ce consensus-là ne prête plus à discussion et masque – ou au contraire accentue, selon le point de vue – l'absence de tout consensus dramaturgique et visuel. Réveillée depuis 1901, la musique tente de séduire un théâtre qui, lui, se rendort après chaque tentative. Peut-être est-ce le prix à payer pour avoir cru que l'opéra était un genre musical soutenu par le théâtre et non l'inverse.

4. Haendel : la voix

En 1920, le pèlerin qui, comme Romain Rolland, entreprend un « voyage musical au pays du passé », a pu entendre *L'Orfeo* de Monteverdi, *Zoroastre* de Rameau, *Dido and Aeneas* de Purcell ou *Armide* de Lully. Mais il n'a jamais vu ni entendu aucun opéra italien de Haendel. Non que celui-ci fût oublié. Au contraire : c'est parce que, à la différence de Bach ou de Vivaldi, Haendel n'entra jamais au purgatoire, qu'une large part de sa musique y demeura. Lorsque quatre mille âmes exécutaient chaque année *Le Messie* au Crystal Palace, lorsque *Judas Maccabaeus* et *Joshua,* immenses fresques bibliques et militaires, inspiraient le rituel choral du siècle romantique tout entier, qui eût osé se plaindre d'une quelconque *absence* ? On avait simplement oublié qu'avant de concevoir l'oratorio, Haendel avait commis une quarantaine d'opéras. Ou plutôt, on ne l'avait pas oublié : on lui pardonnait ces années d'errance, on l'absolvait puisque, justement, il avait su oublier, fuir l'opéra, s'élever.

Le 6 avril 1754 avait eu lieu, au King's Theatre de Londres, la dernière représentation d'un opéra de Handel, *Admeto*, quatorze ans après que le musicien eut abandonné la langue italieune. Nous relevons bien ensuite la trace d'un *Giulio Cesare* à l'affiche du Concert of Antient Music en 1787, mais il s'agit d'un *pasticcio* et non de l'opéra composé en 1723. Un siècle plus tard, le 14 janvier 1878, le compositeur autrichien Johann Nepomuk Fuchs, en poste à Hambourg, y dirige quelques scènes de l'opéra allemand *Almira* (1705) dans le cadre d'une « semaine historique d'opéra » – florilège qui servit ensuite à la célébration du bicentenaire de la naissance du compositeur, le 23 février 1885, à Leipzig. Rien

« rigueur historique ». Certains personnages disparaissent, de nombreux airs aussi. Les récitatifs sont réécrits. Tandis que la plupart des *da capo* (supplice du dramaturge, hier comme aujourd'hui) se voient décapités, plusieurs interludes orchestraux sont, au contraire, ajoutés. Enfin, et surtout, les rôles masculins écrits pour des castrats ou des femmes, sopranos ou altos, sont invariablement transposés pour des ténors ou des basses. Plus qu'une renaissance, il s'agit d'une métamorphose.

Cette question de la voix et du chant se posera tout au long du xx^{e} siècle. Il est très significatif qu'un érudit comme Nikolaus Harnoncourt, pionnier du mouvement « baroque », premier chef à avoir enregistré un oratorio de Haendel intégral et philologique sur instruments d'époque (*Belshazzar*, en 1975), ait contribué au tricentenaire de 1985 en dirigeant un *Giulio Cesare* transposé dans lequel le rôle-titre, destiné au castrat Senesino, descendait d'une octave pour convenir aux barytons Benjamin Luxon (à Vienne) et Thomas Hampson (à Zurich). En fondant cette pratique, Oskar Hagen, d'un côté imposait Haendel au théâtre, de l'autre inventait une tradition germanique sourde aux sirènes pourtant bien plus fidèles et bien plus aimables d'Amérique ou de Grande-Bretagne.

L'histoire de l'opéra *seria* au xx^{e} siècle passe donc par l'histoire de son chant. Nous pourrions la résumer ainsi : en 1920, le héros, de quelque lieu et de quelque temps qu'il vienne, doit être ténor, basse ou baryton ; après la Seconde Guerre mondiale, le héros recouvre le droit de ne plus incarner le dominateur moderne et attire à lui les chanteuses travesties, mezzo-sopranos ou contraltos ; après la révélation d'Alfred Deller dans les années 1950, mais surtout à partir des années 1970, le héros retrouve à la fois son sexe et son registre mais perd son volume et sa faconde lyrique en séduisant

une nouvelle école de chanteurs, les falsettistes, aussi appelés « contre-ténors ».

La première période, selon le vœu d'Oskar Hagen, orientait Haendel vers Wagner. À Göttingen et dans les nombreux théâtres qui on suivi ce modèle, le plateau brillant de *Giulio Cesare* (une soprano, une mezzo-soprano, quatre altos et deux basses dans des seconds rôles) devient une réplique des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (une soprano, une contralto, un ténor, cinq barytons et basses). Qu'importe si ces voix graves faussent l'harmonie et peinent dans des registres sans éclat : seule compte la *vraisemblance* théâtrale. Or c'est cette vraisemblance qui sera contestée, d'abord par les Anglo-Saxons. Peu à peu, certains altos et mezzo-sopranos féminins (Maureen Forrester, Helen Watts, Huguette Tourangeau, Margreta Elkins, plus tard Janet Baker, Tatiana Troyanos, Marilyn Horne, Teresa Berganza) reconquièrent ce qui leur appartient. Leur appartient, oui, puisque Haendel lui-même, lorsque venait à manquer un castrat, le remplaçait presque toujours par une cantatrice, et certains de ses emplois masculins les plus masculins (le capitaine Goffredo dans *Rinaldo,* le vilain Dardano dans *Amadigi di Gaula,* le très vilain Polinesso dans *Ariodante*, le bourreau des cœurs Medoro dans *Orlando* ou l'empereur Valentiniano dans *Ezio*) furent composés expressément pour des femmes.

Dans les années 1950, le double souci de la vraisemblance et de la fidélité à une Histoire lointaine fut toutefois avivé par l'irruption du falsettiste Alfred Deller. Dès 1954, le chef Anthony Lewis enregistrait avec Deller un opéra peu connu, *Sosarme,* en italien, avec quelques coupes infimes mais en respectant la forme et les tessitures originales. Le passage du studio à la scène ne se faisait certes pas sans peine, et il apparut très vite que la voix de « contre-

ténor » ne remplissait pas une salle. Il fallut donc attendre une génération nouvelle, guidée par le premier « stentor » de cette catégorie, James Bowman, pour que le falsettiste s'impose dans ces ouvrages athlétiques. Aujonrd'hui, les rôles sont équitablement partagés. Après avoir été le domaine privé d'un Walter Berry, d'un Boris Christoff, d'un Dietrich Fischer-Dieskau (avec Karl Richter en 1970, « un compromis entre *Le Vaisseau fantôme* et la *Passion selon saint Matthieu* », résume le musicologue Winton Dean), le rôle de César a été enregistré par les mezzo-sopranos Janet Baker, Martine Dupuy (toutes deux en transposant), Jennifer Larmore et Marijana Mijanovic, mais aussi par les falsettistes Jeffrey Gall et James Bowman. Des chanteurs de plus en plus nombreux se sont fait nne spécialité de ce bel canto infiniment complexe où le tragique alterne sans cesse et à la vitesse de l'éclair avec le brillant, la folie avec la pastorale, la vocalise avec le cantabile, la déclamation avec l'exécution instrumentale, à une telle hauteur que pas un virtuose, de nos jours, ne peut estimer en être absolument venu à bout.

Dans le hall du Palais-Garnier, inauguré en 1875, quatre statues monumentales accueillent le spectateur : Lully, Rameau, Gluck et Haendel. Sur la scène, Gluck a fait son entrée le premier, en 1905, avec *Armide*. Rameau l'a suivi en 1908 avec *Hippolyte et Aricie*, Lully en 1925 avec *Le Triomphe de l'Amour*. Haendel, quant à lui, ne foula l'auguste plateau qu'en 1987, avec *Giulio Cesare*. Le public français n'eut donc certainement pour cet opéra exotique ni les yeux de Chimène ni l'intuition des Allemands qui, coupés en deux, se dotèrent de deux festivals Haendel (Göttingen à l'Ouest puis, à partir de 1952, Halle, la ville natale, à l'Est), ou des Britanniques, à qui Charles Farncombe offrit, avec Edward J. Dent, une Handel Opera Society en 1955 (c'est à elle que Joan Sutherland doit ses premières Alcina et Rodelinda), et le couple Alan et Frances

Kitching un festival Haendel en 1959 – année du bicentenaire de la mort du compositeur –, à Abingdon. Longtemps, les prouesses d'une Beverly Sills, d'une Marilyn Horne ou d'une Janet Baker ne nous firent ni chaud ni froid. Ce n'est en fait qu'après les représentations d'*Alcina* au festival d'Aix 1978 qu'apparurent en France les premiers signes de la contagion. Après *Giulio Cesare*, l'Opéra de Paris a affiché *Alcina*, *Ariodante* et *Hercules*. Depuis 1994, le public du Théâtre des Champs-Élysées a pu voir en scène *Orlando*, *Ezio*, *Agrippina*, *Tamerlano*, *Serse* et *Semele* – compte non tenu des nombreuses exécutions en concert. Au cours des mêmes années, l'Opéra de Montpellier mit à peu près autant de titres à l'affiche. En insérant un duo de *Berenice* au programme du Concert historique de 1832, le Parisien Fétis avait donc vu juste. Haendel, écrivait-il, « ne fut pas moins admirable dans l'opéra que dans les oratorios qui lui ont procuré par la suite une si haute réputation ». Près de deux siècles plus tard, *Cesare* trône sur nos théâtres et c'est à peine si les *Music for the Royal Fireworks* ou *Joshua* survivent dans nos concerts. Haendel, tout Haendel a changé.

5. Lully : la célébration

Les années 1980 ont été frappées par un quadruple anniversaire « baroque » duquel est sortie une génération fourmillante et florissante. En 1985, les musiciens célébraient en même temps Heinrich Schütz (né en 1585), Jean-Sébastien Bach, Haendel et Domenico Scarlatti (nés tous trois en 1685). À cette fête mondiale, la France ajouta de part et d'autre deux tricentenaires : celui de la naissance de Rameau, en 1983, et celui de la mort de Lully, en 1987. Si bien que, à l'Opéra, nous avons connu cette séquence magique, aussi rare et frappante pour l'imagination qu'un

alignement de planètes : Rameau en 1983, Haendel en 1985, Lully en 1987. Des trois, le plus retentissant fut le plus inattendu.

Avant 1987, Lully n'existait pour ainsi dire pas au théâtre. Nous avions bien vu l'Odéon adapter *Psyché* en 1914 et, en 1925, l'Opéra de Paris offrir *Le Triomphe de l'Amour* à son ballet – expériences sans lendemain à partir de deux pièces qu'on ne saurait qualifier d'opéras. En 1933, le musicologue Henry Prunières avait supervisé à Amsterdam une production « historique » de la pastorale *Acis et Galatée* – elle aussi sans lendemain. Cinq ans plus tard, le Twentieth Century Theatre de Londres avait essayé *Amadis*, sans grand succès. En 1985, à Kassel, le metteur en scène Herbert Wernicke s'était épris de *Phaëton*, ouvrage ardemment politique, puis s'en était détourné pour ne plus jamais revenir à Lully. Même le disque renâclait : personne n'avait enregistré de tragédie lulliste avant la première *Alceste* dirigée par Jean-Claude Malgoire en 1975, laquelle n'eut aucune descendance jusqu'au tricentenaire. Seule *Armide*, jamais oubliée depuis 1686, avait plus ou moins régulièrement reparu, dès 1887 à Bruxelles (sous forme d'extraits), en 1905 à la Schola cantorum de Paris, en 1911 à Florence, sept ans plus tard à Monte-Carlo, en 1939 à Genève. Mais elle non plus ne trouva jamais accès au « répertoire » : où qu'elle reparût, elle ne le fit qu'une fois.

Il arriva donc, en 1987, un miracle. Tout était prêt. Les musiciens, à la recherche du son perdu depuis quinze ans : La Petite Bande de Sigiswald Kuijken était née en 1972 avec *Le Bourgeois Gentilhomme*, quelque mois avant la fondation simultanée de l'English Concert de Trevor Pinnock, de l'Academy of Ancient Music de Christopher Hogwood, du Taverner Choir d'Andrew Parrott, de Musica Antiqua Köln de Reinhard Goebel et d'Hespèrion XX de Jordi Savall. L'Opéra de Paris, dont

trois ouvrages lyriques, dont un seul dans sa version originale, *Phaëton*, premier opéra représenté à Lyon, en 1688.

Puis la fête pâlit. Le Florentin se retira comme il était venu. Après *Atys*, Les Arts florissants mirent en route un cycle de « tragédies lyriques » dont Lully était absent. En 1999, William Christie se tourna vers *Psyché* le temps d'un « best of » ourdi et « mis en espace » par Jean-Marie Villégier ; un autre montage de fragments divers, baptisé *Les Divertissements de Versailles*, le retint en 2002 ; auparavant, le chef avait appris *Thésée* aux étudiants de l'Académie baroque d'Ambronay : aucun spectacle comparable, ni dans le fond ni dans la forme, à l'*Atys* originel. En 2001, l'ancien bras droit de William Christie, Christophe Rousset, donnait en concert, successivement, *Persée* au festival de Beaune et *Cadmus et Hermione* avec les élèves d'Ambronay, n'accédant au théâtre qu'avec *Roland* (Lausanne, décembre 2003). Une génération entière sortie d'*Atys* – Hervé Niquet, Hugo Reyne, Marc Minkowski, Christophe Rousset, qui ont tous dirigé au moins un ouvrage scénique de Lully, jouaient ensemble dans la fosse d'*Atys* ou chantaient dans son chœur – a maintenu la flamme allumée sans que le feu de 1987 reprenne jamais. Ailleurs, silence à peu près complet.

Voilà le destin du Surintendant : ne vivre que dans la célébration. L'*Acis et Galatée* visionnaire dirigé à Amsterdam par Pierre Monteux en 1933 célébrait avec un an de retard le tricentenaire de la naissance de Lully. Rien n'avait été épargné, ni dans l'édition de Prunières, ni dans le décor « historique » d'André Boll, ni dans l'exécution en général pour que 1933 fût une année de renaissance. « C'est la première fois depuis trois siècles, écrit Prunières à cette occasion, qu'un opéra de Lully va ressusciter sans aucun des prétendus embellissements qu'on inflige d'ordinaire aux rares fragments qui sont exécutés au concerts ou présentés sur la

Purcell – hier Kirsten Flagstad, Giulietta Simionato, Irmgard Seefried, Victoria de Los Angeles, Janet Baker, Teresa Berganza, Tatiana Troyanos ; ensuite Jessye Norman, Lorraine Hunt, Anne Sofie von Otter, Susan Graham. En outre, si Charles Wood avait pris quelques libertés avec les manuscrits à sa disposition (dont, il est vrai, aucun ne date du XVIIe siècle), et si la pesante orchestration réalisée dans les années 1920 par le chef autrichien Artur Bodansky jouissait d'une excellente réputation à New York, Benjamin Britten publiera dans les années 1950 une *Dido* aussi fidèle que possible à l'original et très vite adoptée par ses pairs, prouvant ainsi que l'opéra de Purcell existait par lui-même, à la différence des drames de Monteverdi. La mystérieuse « ligne de basse » de *Poppea* comme les roucoulades aiguës de *Giulio Cesare*, les « steppes de récitatif » de Lully et les danses innombrables de Rameau trahissent leur âge, expliquent et justifient la rupture. La noble simplicité de *Dido* rétablit un lien. Il n'est pas surprenant que *Dido and Aeneas* soit, depuis les sept 78-tours réalisés par Clarence Raybould en 1935, de beaucoup l'opéra baroque le plus enregistré, et à peine plus insolite que *King Arthur* et *The Fairy Queen*, qui ne sont pas des opéras et ne racontent rien du tout, demeurent des ouvrages bien plus populaires que *Tamerlano*, *Armide*, *Dardanus*, ou *Il ritorno d'Ulisse*.

7. De Cavalli à Vivaldi

Une popularité écrasante, mais évidemment impropre à dissuader les esprits curieux. Depuis le début du XXe siècle, nous avons assisté à la résurgence d'îles-continents loin de la terre ferme et peuplée du « répertoire ». Évoqué dès 1832 par Fétis, l'opéra vénitien de Pier Francesco Cavalli a fait une entrée fracassante sur la scène moderne au festival de Glyndebourne en 1967, avec un *Ormindo* réalisé par

cimento, Orlando finto pazzo, Orlando furioso, premier acte d'une intégrale.

8. Théâtre et tabou

En théorie, la représentation d'nne pièce composée entre *Orfeo* (de Monteverdi, 1607) et *Orfeo* (de Gluck, 1762) peut obéir à trois lois esthétiques différentes : celle de l'action (décors et costumes grecs pour *Calisto,* romains pour *Poppea,* aztèques pour *Montezuma* de Carl Heinrich Graun...), celle du compositeur (Médicis pour *Orfeo,* Grand Siècle pour *Atys,* hogarthienne pour le *ballad opera* de Johann Christoph Pepusch *The Beggar's Opera*...) et celle d'aujourd'hui (Didon abandonnée par un chef d'entreprise cupide, *Giulio Cesare* entre Maison-Blanche et Moyen-Orient). En réalité, plus rien ne distingue cette branche patrimoniale des autres. Comme à *Don Giovanni* et *Tosca,* tout peut arriver à *Griselda* et à *Orlando.* De Haendel, on a vu *Alexander Balus* mis en lumières et en blocs à la façon d'Appia (Münster, 1926), *Rodelinda* en carton décoré comme *Les Huguenots* (Halle, 1938) ou transporté dans un film noir avec flingues et sourcils (Glyndebourne, 1998), *Hercules* changé en péplum cossu (Scala de Milan, 1958), *Rinaldo* enrôlé comme GI à Bagdad sous George W. Bush (Montpellier, 2002)...

Durant la première moitié du xx^{e} siècle, la représentation des opéras anciens reposait pour l'essentiel sur une mémoire stylisée mêlant architecture antique, observation affectueuse ou critique de l'Ancien Régime et dramaturgie moderne. Plusieurs tentatives de retour aux sources ont pu avoir lieu ici ou là, sans lien ni conséquence. En 1935, le public du petit théâtre de Celle accueillit avec égard un *Tamerlano* de Haendel dont les interprètes se livraient à une « gestuelle » baroque, tandis qu'au théâtre de

de récupération et de réinvention ». Jamais les Vénitiens de 1727 n'ont vu quoi que ce soit de semblable ; jamais le scénographe n'a prétendu reconstituer. Jean-Marie Villégier moins encore, dans *Atys* pas plus que dans *Médée* six ans plus tard. La cour de Louis XIV vue par Saint-Simon et Dangeau, peut-être : « carrefour où les passions se croisent, s'épient, se fracassent », noir corridor d'une prison nommée Versailles. Mais une tragédie lyrique en un seul tableau, sans gloire ni machine, ce rituel psychique, politique et nu : le Roi-Soleil n'a évidemment rien applaudi de semblable. Alors quoi ? Où se cache cette « reconstitution » à propos de laquelle Jean-Pierre Brossmann, alors directeur de l'Opéra de Lyon, s'exclamait : « C'est [la mise en scène de *Phaëton* par la chorégraphe Karine Saporta en 1993] une proposition, celle d'un autre baroque, qui ne soit pas une reconstitution figée mais une création » ?

Peu d'artistes, en vérité, se réclament de cet artisanat. Celui que M. Brossmann avait le plus de raison de « craindre » s'appelait Philippe Lenaël (1943-2002). Fondateur et directeur du Printemps des Arts de Nantes, il se fit connaître en 1983 avec un *Pygmalion* destiné à commémorer la naissance de Rameau. Il avait reçu l'enseignement du premier spécialiste de la scène baroque, l'Australien Dene Barnett, et c'est à lui que l'opéra de Lyon avait confié en 1986 la résurrection de l'unique tragédie de Jean-Marie Leclair, *Scylla et Glaucus* – spectacle ainsi résumé par le critique André Tubeuf : « Trois heures de manières maniéristes ». La manière ici excède le cadre d'un décor peint en trompe-l'œil et de robes diaprées reproduites d'après gravure : elle s'incarne dans le chanteur même sous l'apparence d'une « gestique » reconstituée. « Ciel ! » index au plafond, « Allez ! » paume tendue, ballet du sentiment, sculpture mobile.

entretien paru dans *Diapason*, n° 506, p. 30, 2003). Pour lui, seule une tentative honnête de reconstitution pourrait apaiser la querelle de la fosse et du plateau. Et de prédire : « Seuls les chanteurs qui, après des années d'étude, maîtrisent l'art de la gestique, de la diction et des anciennes notions de politesse [...] et qui ont le don de transcender leur labeur jusqu'à retrouver le „naturel" sur un plan élevé, sauront et pourront chasser les metteurs en scène du plateau. » (in Michel Verschaeve, 1998).

Il va de soi que tous les musiciens ne partagent pas cette opinion. Les metteurs en scènes moins encore, et il n'est pas certain qu'une majorité du public se reconnaîtra dans ces propos. Que les imaginations les plus vives, les regards les plus aiguisés et les champs les plus neufs s'ouvrent à Lully et Purcell n'a rien qui doive nous effrayer, bien au contraire. Toutefois, nous prétendre lassés d'un théâtre baroque rétabli dans ses codes, son cadre, sa lumière, sa substance et ses proportions, n'a guère de sens puisque, à l'aube du XXI^e^ siècle, nous n'avons encore rien vu.

Ivan A. ALEXANDRE

Bibliographie

I. A. Alexandre, « Décatys (1987-1997). Ou comment l'opéra baroque est devenu le flambeau de la musique à Paris, et comment il s'éteint », in *Commentaire*, vol. XX, n° 78, pp. 459-466, 1997

D. Barnett, *The Art of Gesture : The Practices and Principles of 18th Century Acting*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1987

H. Büsser, *De « Pelléas » aux « Indes galantes »*, Fayard, Paris, 1955

W. Dean, « The recovery of Handel's operas », in C. Hogwood & R. Luckett dir., *Music in Eighteenth-Century England*, Cambridge University Press, Cambridge (G.-B.), 1983

W. Dean & J. M. Knapp, *Handel's Operas (1704-1726)*, Clarendon Press, Oxford, 1987

OPÉRA DE MONTE-CARLO

L'inauguration de la salle construite par Charles Garnier, le 25 janvier 1879, peut être considérée comme le point de départ d'une véritable activité lyrique dans la principauté de Monaco. Mais il faudra encore attendre la nomination de Raoul Gunsbourg, en 1893, pour que l'Opéra de Monte-Carlo commence à rivaliser avec les plus grandes scènes internationales. On n'oubliera pas que la construction de cette salle moderne, souhaitée par le prince Charles III, est le fruit de la triple conjonction entre le développement du Casino, la qualité croissante de l'orchestre monégasque et l'exiguïté du plateau sur lequel on ne pouvait présenter que des ouvrages légers.

Les premières saisons, dirigées par Jules Cohen, furent marquées par la présence de Célestine Galli-Marié et d'Ismaël en 1879, de Caroline Miolan-Carvalho en 1880, de Jean-Baptiste Faure et d'Adelina Patti en 1881, d'Emma Albani et de Victor Maurel en 1882, dans des œuvres d'Ambroise Thomas, de Gounod, de Bizet, de Donizetti et de Verdi. De quatre titres en 1879 on passa à plus de douze en 1883. L'année 1889, date de la montée sur le trône d'Albert I^{er}, verra la nomination d'un chef d'orchestre d'envergure, Léon Jehin, qui restera au pupitre jusqu'en 1927. *Lohengrin* de Wagner, *Manon* de Massenet, *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, en 1892, annoncent une ouverture de la programmation vers des compositeurs absents jusque-là. Ainsi le terrain était-il déjà préparé quand, sur la recommandation du tsar Alexandre III, Raoul Gunsbourg accéda au fauteuil directorial, qu'il occupera souverainement jusqu'en 1951.

comme *Don Quichotte* de Massenet, *Le Vieil Aigle* ou *Ivan le Terrible* de Gunsbourg.

L'activité ne cessera pas pendant la Première Guerre mondiale. L'année 1917 offrit la première mondiale de *La Rondine* de Puccini (après celle, européenne, de *La Fille du Far West* en 1912), ainsi que la nouvelle création de *Platée* de Rameau suivie, en 1918, de celle d'*Armide* de Lully. L'après-guerre vit la révélation, hors de Russie, de *La Foire de Sorotchintzy* de Moussorgski en 1923, celle de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel en 1925, de la *Judith* d'Honegger en 1926, et de *L'Aiglon* d'Ibert et Honegger en 1937. Mais le rythme des créations se ralentit notablement, alors que la saison s'allonge sur trois mois et que le nombre total des productions dépasse la trentaine en 1932.

Depuis 1920, les Ballets russes se sont fixés à Monte-Carlo, où seront créés *Les Biches* de Poulenc, *Les Fâcheux* d'Auric et *Le Train Bleu* de Milhaud sous la direction d'André Messager, *Le Médecin malgré lui* de Gounod avec les récitatifs de Satie, *La Chatte* de Sauguet, *Apollon Musagète* de Stravinski, malgré les rapports difficiles entre Diaghilev et Gunsbourg. Ce dernier, investi pratiquement des pleins pouvoirs et partiellement responsable sur sa fortune du succès des programmations, verra son mandat systématiquement renouvelé jusqu'en 1951 (sauf entre 1940 et 1945).

Le prince Rainier III, monté sur le trône en 1949, constatant que l'activité infatigable de ce directeur de quatre-vingt-dix ans manquait désormais de rigueur, lui donne pour successeur Maurice Besnard. La dernière saison de Gunsbourg fut un feu d'artifice : *Faust* avec Régine Crespin, *Lakmé*, *Lucie de Lammermoor* et *Le Rossignol* avec Mado Robin et, naturellement, *Boris Godounov*,

Tristan, Le Barbier de Séville, Manon, La Bohème... Les directeurs suivants ne le feront jamais oublier malgré des productions remarquables : *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev en 1952, la venue de Renata Tebaldi pour *La Traviata* et *Tosca*, puis d'Elisabeth Schwartzkopf, Lisa Della Casa, Wolfgang Windgassen, Leonie Rysanek, Inge Borkh, Régine Crespin, Rita Gorr et Martha Mödl dans de grands ouvrages de Mozart, Strauss, Wagner ou Puccini.

La direction de Louis Ducreux, de 1966 à 1974, se situe à un moment où l'art lyrique semble à bout de souffle. Homme de théâtre, dernier directeur à jouir de ce statut, il aura la main heureuse en créant *Madame de...* de Jean-Michel Damase (1970). Depuis lors, l'Opéra de Monte-Carlo, toujours actif, n'a plus les mêmes moyens ni la même vocation internationale.

Gérard CONDÉ

l'Opéra est accompli et l'accession au trône de Louis II laisse la voie libre à Richard Wagner, dont le séjour dans la ville, passablement agité, ne dépassera pas dix-huit mois. Sous les mandats successifs de Hans von Bülow, Franz Wüllner et Hermann Levi, Munich reste jusqu'aux années 1900 le principal lieu de diffusion des œuvres de Wagner, en dépit de la concurrence estivale de Bayreuth. Y prennent place les créations de *Tristan und Isolde* (10 juin 1865), des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (21 juin 1868), de *L'Or du Rhin* (22 septembre 1869) et de *La Walkyrie* (26 juin 1870), mais aussi la première représentation intégrale de la *Tétralogie* hors Bayreuth (1878).

Évoqué très tôt, en fait dès l'arrivée de Wagner à Munich, le projet d'un théâtre spécialement consacré à son œuvre ne se concrétise qu'en 1901, avec l'ouverture du Prinzregententheater, quasi-réplique du Festspielhaus de Bayreuth. Indépendamment de sa destination première, cette nouvelle scène deviendra surtout un lieu supplémentaire pour un festival lyrique en plein essor, manifestation estivale qui présente encore aujourd'hui, chaque mois de juillet, près d'une vingtaine d'ouvrages différents.

Le tournant du siècle est marqué par le passage de Richard Strauss, natif de la ville mais dont les opéras, à l'exception des tardifs *Friedenstag* (1938) et *Capriccio* (1942), seront créés ailleurs, mais aussi par une forte renaissance mozartienne, entretenue et amplifiée par Bruno Walter, en alternance avec des périodes plus wagnériennes (Felix Mottl et Hans Knappertsbusch). En tout cas, à partir de 1910, le répertoire repose définitivement sur les trois grands noms de Mozart, Wagner et Strauss, et les grandes créations deviennent rares (*Palestrina* de Hans Pfitzner en 1917, *Das Himmelskleid* d'Ermanno Wolf-Ferrari en 1927, *Der Mond* de Carl Orff en 1939, *Die Harmonie der Welt* de Paul Hindemith en

Rouché, qui sera directeur de 1915 à 1939, puis administrateur de 1940 à 1944 lorsque sera créée la Réunion des théâtres lyriques nationaux (R.T.L.N., liant ainsi le sort de l'Opéra-Comique à celui de l'Opéra), demeure la personnalité marquante de l'entre-deux-guerres, où l'Opéra rayonne par la qualité de ses chanteurs autant que par la variété de son répertoire.

Après 1945, au contraire, un déclin réel correspond au désintérêt des Français pour une forme d'art qui ne suscite pas chez eux les révolutions qu'il connaît en Italie (avec Maria Callas) et en Allemagne (avec Wieland Wagner). Malgré quelques grandes réussites (*Les Indes galantes, Carmen*), les directions successives de Maurice Lehmann, Georges Hirsch, Jacques Ibert, Georges Auric... amènent à la fermeture en 1972 et à la nomination de Rolf Liebermann comme administrateur général et de Georg Solti comme directeur musical. La période qui suit, de 1973 à 1980, sera parmi les plus brillantes de l'histoire de l'Opéra, remettant la scène parisienne pour un temps au premier rang mondial. Mais, à la succession de Liebermann, l'ingérence de l'État de plus en plus effective ainsi que la dispersion des pouvoirs au sein même de l'établissement seront l'occasion d'un déclin rapide malgré les personnalités de Bernard Lefort et de Massimo Bogianckino. Et, tandis que le palais Garnier achevait de s'enliser sous l'administration de Jean-Louis Martinoty, les querelles de personnes et de pouvoir se cristallisaient autour du nouveau théâtre voulu par François Mitterrand et construit par Carlos Ott. L'Opéra-Bastille est inauguré le 13 juillet 1989. Il est réuni au palais Garnier dans l'Association des théâtres de l'Opéra de Paris (A.T.O.P.), avec un président commun, Pierre Bergé (1988-1994) ; en 1989, Myung-Whun Chung est nommé directeur musical de l'Opéra-Bastille, poste qu'il quitte en 1994 après un conflit avec le nouveau directeur désigné, Hugues Gall, qui prend ses fonctions en août 1995. En

1994, l'ensemble palais Garnier - Opéra-Bastille prend le nom d'Opéra national de Paris (O.N.P.). En 2004, Gérard Mortier succède à Hugues Gall à la tête de l'O.N.P. Le directeur du Capitole de Toulouse, Nicolas Joel, prend ses fonctions de directeur de l'O.N.P. en septembre 2009. Il sera remplacé par Stéphane Lissner à la rentrée de 2014.

Pierre FLINOIS

deux étrangers vont bientôt s'emparer : l'Italien Egidio Romoaldo Duni (1709-1775), avec, notamment, *Le Milicien* (1763) et *La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* (1765), sur un livret de Favart ; et l'Allemand Christoph Willibald Gluck (1714-1787) qui, à Vienne, jusqu'à *La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de La Mecque* (1764), s'intéresse beaucoup à l'opéra-comique français. À Paris, le premier compositeur important après Duni est François-André Danican Philidor (1726-1795), célèbre également comme joueur d'échecs, qui triomphe avec *Blaise le savetier* (1759) et *Le Jardinier et son seigneur* (1761), d'après Sedaine. Ensuite surgissent Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) et André Modeste Grétry (1741-1813), dont le *Richard Cœur-de-Lion* (1784) marque sans doute le point culminant de l'opéra-comique au XVIII^e^ siècle, ainsi que Nicolas Dalayrac (1753-1809). À la fin du siècle, l'opéra-comique a fini par évoluer vers deux types assez différents : l'un, inspiré surtout de l'ancienne « comédie à vaudevilles » et illustré, par exemple, par *Le Tableau parlant* de Grétry, débouchera au siècle suivant sur l'opérette d'Hervé et d'Offenbach ; l'autre, illustré par *Le Déserteur* de Monsigny ou par *Richard Cœur-de-Lion*, influencera, au début du XIX^e^ siècle, l'opéra-comique d'un Boieldieu et, sous certains aspects, l'opéra en Allemagne, de Beethoven à Weber, puis plus tard Gounod, Ambroise Thomas ou encore Massenet.

Marc VlGNAL

livret de Favart mis en musique par Benoît Blaise, Johann Paul Aegidius Martini, Jean Benjamin de La Borde et Pierre Alexandre Monsigny (1762) –, ouvrages qu'on appelle alors opéras-bouffons. Mais, au moment où ce style commence à se faire bien connaître et où le vaudeville cède définitivement la place à l'ariette, l'Académie royale de musique, en 1766, rappelle ses privilèges, et le théâtre de la Foire va être définitivement absorbé par la Comédie-Italienne. De là va naître l'opéra-comique français, « une pièce en dialogue parlé, entremêlée de chansons originales ». Ce pourrait être la définition de la future opérette, ce ne l'est pas, dans la mesure où cet opéra-comique se tourne vers la comédie pastorale, le drame bourgeois ou... mythologique, et la sensiblerie de la fin du XVIIIe siècle ; André Modeste Grétry triomphera dans ce genre.

Rien ne reste du style de la Foire, que nous verrons réapparaître dans l'opérette classique : ni l'ironie, ni l'impertinence, ni le refus total de se prendre au sérieux.

• L'opérette classique

La meilleure définition de l'opérette pourrait être celle qu'en donnait Claude Terrasse : « L'opéra-comique est une comédie en musique, tandis que l'opérette est une pièce musicalement comique. »

Au XIXe siècle, enfin, on laisse s'ouvrir petit à petit quelques théâtres populaires, sévèrement surveillés par les gouvernements successifs, qui craignent toujours d'y retrouver l'esprit de la Foire, l'ironie, la critique de ce public parisien notoirement irrévérencieux. Les règlements en sont draconiens ; un entrepreneur de spectacle n'est autorisé à exploiter une salle que s'il présente uniquement : des pantomimes, arlequinades à cinq personnages ; des scènes

comiques et musicales dialoguées à deux ou trois personnages ; de la physique amusante, des escamotages, des fantasmagories, des ombres chinoises et des fantoccini ; des tours de force et d'adresse ; des exhibitions d'objets curieux ; des pas de danse par cinq danseurs au plus ; des chansonnettes par un ou deux exécutants avec ou sans costumes. On est encore très proche des spectacles de la Foire.

Le premier à tourner la difficulté va être Hervé, qui renoue le fil avec la tradition, étant en même temps compositeur, chef d'orchestre, chanteur, décorateur et machiniste. Hervé, de son vrai nom Florimond Rongé (ou Ronger), né en 1825 à Houdain, près d'Arras, est le fils d'un gendarme et d'une Espagnole, d'où – note malicieusement José Bruýr – « l'abondance dans son œuvre de séguedilles et de gendarmes ». Orphelin à dix ans, choriste à l'église Saint-Roch, à Paris, à douze, élève d'Auber à quinze, organiste à Bicêtre à seize – il sera plus tard organiste à Saint-Eustache –, Hervé se défoule en improvisant des spectacles pour les aliénés de l'asile. Cet environnement déteint peut-être légèrement sur ce personnage surdoué et farfelu, qui se dira lui-même l'inventeur d'un genre « loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu, catapultueux ». Personnage efficace, en tout cas... et c'est lui qui va donner naissance à la vraie opérette, « cette fille qui – note encore José Bruýr –, répudiant une famille piquée de noblesse, retournait, cotillons courts et souliers plats, à ses roturières origines ».

Auteur de pochades « élevant l'insanité à la hauteur d'une institution publique », il débute en 1854 dans une salle du faubourg du Temple, les Folies-Nouvelles. Il élargira sa manière en passant sur les boulevards avec *L'Œil crevé* (1867), *Chilpéric* (1868), *Le Petit Faust* (1869) – parodie du *Faust* de Gounod –, et *Mam'zelle Nitouche* (1883).

Les idées sont dans l'air ; en 1855, Offenbach lance : « Je me dis que l'opéra-comique cessait d'être l'opéra-comique ; que la musique vraiment bouffe, fine, spirituelle, que la musique qui vit s'oubliait peu à peu, et que les compositeurs travaillant pour la salle Favart ne faisaient plus que de petits grands opéras. » Il va donc reprendre la Baraque Lacaze au Carré Marigny, y faire... ce que fait Hervé, avec les mêmes contraintes administratives : de petites pièces en un acte à trois ou quatre personnages au maximum, comme *Les Deux Aveugles* (1855), et aussi farfelues que *Oyayaye, ou la Reine des îles*. En 1857, aux Bouffes-Parisiens, maintenant installés passage Choiseul, il tourne la difficulté en faisant d'un cinquième personnage, qu'il a eu le front de rajouter dans *Croquefer*, un guerrier, du nom de Mousse-à-mort, qui a eu la langue coupée au combat et qui aboie son rôle, ce qui met le public en joie.

Offenbach grignotera les règlements jusqu'à ce qu'enfin Napoléon III – conseillé par Morny – libère les théâtres en 1864 ; il donne sa mesure avec les grandes opérettes qui accorderont au genre ses lettres de noblesse : *Orphée aux Enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* et *Barbe-Bleue* (1866), *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868).

• Les épigones

Un certain nombre de « petits maîtres » vont s'engouffrer à la suite d'Offenbach. Non sans talent, d'ailleurs : ils ont tous une formation classique – d'organiste, en général ; ce qui leur manquera, ce sera surtout le rythme, pas seulement celui de la musique, mais celui de la pièce, et un bon livret : Meilhac et Halévy, les librettistes d'Offenbach, ne se remplacent pas facilement.

d'opérettes classiques, françaises ou viennoises, et les comédies musicales à l'américaine.

Aujourd'hui ? Le théâtre de la Gaîté-Lyrique est laissé à l'abandon, le Théâtre musical de Paris a retrouvé son nom de théâtre du Châtelet. Mais aucune salle n'est plus vouée à l'opérette. En revanche, les théâtres de province ont repris le flambeau en ressuscitant la plupart du temps l'opérette classique. Et en région parisienne, quand un metteur en scène dynamique s'avise de monter un ouvrage d'Offenbach, tout est loué plusieurs semaines à l'avance. L'opérette a peut-être envie de renaître, et le public, un peu lassé de la violence, a peut-être envie de rire.

Signalons – à titre de conclusion – une autre sorte de renaissance qui sera peut-être la formule de l'avenir : un certain nombre de jeunes comédiens-chanteurs-danseurs tentent de renouveler le genre en retournant aux sources ; peu d'acteurs, peu de musiciens, peu de moyens, mais de l'enthousiasme, du dynamisme, une invention jaillissante. Ainsi, de 1984 à 1986, les Musicomédiens ont fait un triomphe avec *Il Signor Fagotto* d'Offenbach. Plus difficile encore : *Le Capitaine Fracasse* d'après Théophile Gautier, avec une musique originale de Louis Dunoyer de Segonzac, a obtenu un vrai succès pendant des mois, en 1987, dans toute la France. Le retour à l'esprit du théâtre de la Foire et de la Baraque Lacaze selon Offenbach, là est peut-être l'avenir de l'opérette.

Sylvie FÉVRIER

Bibliographie

F. BRUYAS, *Histoire de l'opérette en France (1855-1965)*, E. Vitte, Lyon, 1974
J. BRUÝR, *L'Opérette*, P.U.F., Paris, 1962, nouv. éd. 1974
R. CARIVEN-GALHARRET & D. GHESQUIÈRE, *Hervé (1825-1892), un*

ORATORIO PROFANE

Dénomination utilisée pour la première fois par Schumann, et servant parmi d'autres à caractériser de grands ouvrages épiques ou lyriques avec solistes et chœurs, destinés au concert. Jusqu'au XVIIIe siècle, le nom d'oratorio est en principe réservé aux ouvrages d'inspiration religieuse, et les compositions profanes sont dotées des appellations les plus diverses. C'est ainsi qu'à côté de ses oratorios sacrés proprement dits, Haendel compose une série de grandes cantates sur des sujets mythologiques ou allégoriques, considérées aujourd'hui comme des oratorios profanes : *Acis and Galatea* (1718), *Alexander's Feast* (1736), *Ode for St. Cecilia's Day* (1739), *Hercules* (1745), *Occasional Oratorio* (1746). Parmi les cantates profanes de Bach, plusieurs sont qualifiées *dramma per musica*, et relèvent ainsi du principe de l'oratorio : *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, BWV 210, *Der zufriedengestellte Aeolus*, BWV 205. Un demi-siècle plus tard, Haydn appelle expressément oratorio *Les Saisons* (*Die Jahreszeiten*, 1801) — succession de quatre cantates dont les références religieuses sont réduites au minimum — contribuant ainsi de façon décisive à la sécularisation partielle du genre. Schumann entreprend en 1843 la composition de son « oratorio profane » *Das Paradies und die Peri*, d'après *Lalla Rookh* de Thomas Moore ; il donne en 1849 le *Requiem für Mignon*, d'après Goethe, et achève en 1853 ses *Scènes de Faust*. De Berlioz, la légende dramatique *La Damnation de Faust* (1846) relève du genre dans la mesure où elle n'est pas, à l'origine, destinée à la scène. Au XXe siècle, on peut citer l'opéra-oratorio *Oedipus Rex* (1927) d'Igor Stravinski, ou encore les oratorios profanes *A Child of our Time* (1944) et *The Mask of Time* (1984) de Michael Tippett.

l'oratorio est devenu le véhicule sonore de messages concernant tous les hommes.

• Origines et histoire

Promu genre indépendant des classifications profanes ou religieuses à la fin du XVIII^e siècle, l'oratorio est né, comme l'indique l'étymologie, dans les oratoires romains de Philippe Néri, ceux de Santa Maria in Vallicella et Santo Girolamo della Carità. Au début, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XVI^e siècle, ce fut une musique improvisée par l'assemblée réunie autour du prédicateur et dirigée par lui, empruntant souvent des mélodies connues plaquées sur des textes de circonstance. De ce point de vue, il y a donc une certaine analogie entre les débuts de l'oratorio et le *spiritual* des Noirs d'Amérique. Cette forme s'anoblit assez rapidement en se situant dans la tradition des *laudi* franciscains du Moyen Âge. Elle se transforma aussi en dramatisant de plus en plus le texte original par l'introduction d'un narrateur appelé *testo* ou *historicus* (dans les livrets latins) et d'une série de formes allant de la simple répétition chorale (éventuellement à l'unisson) des parties solistes jusqu'à une diversification utilisant toutes sortes de combinaisons vocales et même instrumentales, d'abord sous la forme de *sinfonie* ou ritournelles, puis sous celle de parties accompagnées et orchestrales pleinement autonomes.

Pour l'oratorio sur un texte latin, il faut signaler encore l'importance des drames liturgiques du haut Moyen Âge et de l'interprétation dramatique de la Passion du Christ au cours de la semaine sainte. C'est ainsi que l'on trouve à Rome la Compania del Gonfalone, fondée vers 1260, qui se spécialisait dans l'interprétation de la Passion liturgique à l'oratoire del Gonfalone ; elle était encore florissante en cette seconde moitié du XVI^e siècle

concert et non au théâtre, ne comportant en principe ni action visuelle, ni costumes ou décors. Cette fixation est parfaitement marquée par les deux grands oratorios de Joseph Haydn, *La Création* (1798), sur un poème religieux inspiré du *Paradise Lost* de Milton mais citant le texte de la Bible, et *Les Saisons* (1801), sur un texte essentiellement bucolique et pastoral et ne débouchant sur des perspectives spirituelles qu'à la fin de la quatrième partie. Au cours du XX^e^ siècle, on a parfois tenté avec succès de redonner à l'oratorio des dimensions visuelles, telles les reprises de la *Rappresentazione* de Cavalieri au festival de Salzbourg ou la création d'œuvres originales comme le *Mystère de la Nativité* (1959) de Frank Martin (1890-1974).

• Évolution et style

L'oratorio est donc essentiellement italien et romain, par ses origines comme par son contexte liturgique. Au cours de la seconde moitié du XVII^e^ siècle, l'oratorio perd son caractère fonctionnel lié à la pratique religieuse ; il se transforme en un genre musical autonome qui joue un rôle dans la vie musicale, suppléant par exemple à l'opéra pendant les « temps clos » où les autorités ecclésiastiques interdisaient le théâtre lyrique. Les grands maîtres du genre sont Alessandro Stradella (1644-1682), utilisant tous les éléments du style nouveau et notamment le concerto grosso comme principe de composition (*San Giovanni Battista*), et surtout Giacomo Carissimi (1605-1674), l'auteur de *Jephte*, chef-d'œuvre du genre, et d'un grand nombre d'oratorios remarquables dominés par le triptyque sur les fins dernières (*Judicium extremum*, *Planctus damnatorum*, *Felicitas beatorum*). Son disciple parisien, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704), acclimata l'oratorio en France ; il nous a laissé d'admirables *Histoires sacrées*.

L'admirable *Lazarus* (1820) de Schubert demeura non seulement inachevé, mais encore sans succession véritable, car le *Paulus* (1836) de Mendelssohn cherche à renouer de manière purement formelle avec certains aspects des oratorios de Bach. En 1843, Wagner composa la curieuse *Cène des apôtres* (*Das Liebesmahl der Apostel*), mais Schumann écrivit *Le Paradis et la Péri* (*Paradis und Peri*) en cette même année, signant un chef-d'œuvre. Les œuvres écrites en France par Jean-François Lesueur (1760-1837) et ses émules ne sont guère de véritables oratorios et relèvent plutôt de l'opéra. Il faut attendre Berlioz avec *La Damnation de Faust* (1846) et surtout *L'Enfance du Christ* (1854) pour voir revivre le genre. Liszt s'intéresse au problème de l'oratorio dans *La Légende de sainte Élisabeth* (1867) et surtout dans le chef-d'œuvre latin *Christus* (1873), où son sens révolutionnaire de l'orchestration et de la ligne mélodique se conjugue avec un emploi original du matériau emprunté au plain-chant grégorien. Les oratorios de Franck, *Rédemption* (1882) et *Les Béatitudes* (1880), souffrent de livrets plus que médiocres que la musique souvent géniale n'arrive pas toujours à faire oublier.

Pendant la plus grande partie du XIX^e^ siècle, l'oratorio italien ne fut qu'un démarquage de l'opéra, la plupart du temps d'ailleurs transporté sur la scène à l'instar du *Mosè* de Rossini. Le maître de chapelle du Vatican Lorenzo Perosi (1872-1956) réussit, avec ses douze oratorios, composés entre 1897 et 1904, à renouveler la tradition de Carissimi par une structure et une qualité d'inspiration incontestable, sans aucun archaïsme d'écriture ou de forme. Dans son chef-d'œuvre *Sancta Ludmilla* (1886), Dvořák conjugue heureusement des éléments religieux et nationaux, tout en ayant recours à une thématique paléoslave, mais c'est une œuvre isolée. Au XX^e^ siècle apparaît une nouvelle efflorescence de l'oratorio, principalement en France, à partir du *Martyre de saint Sébastien*

A. SPAGNA, *Oratorii ovvero melodrammi sacri con discorso dogmatico intorno all'istessa materia*, 2 vol., Rome, 1706.

classification dans la multiplicité des familles instrumentales qui ont été utilisées par les musiciens. Mis à part le cas de l'orchestre symphonique (quelquefois appelé grand orchestre), on rencontre deux méthodes de classification. La première tient compte de l'utilisation de l'ensemble des instruments et c'est dans ce sens qu'on parle d'un orchestre de théâtre, d'un orchestre de danse, d'un orchestre de genre, d'un orchestre de jazz, etc. La seconde, plus rigoureuse, s'applique au nombre et à la nature des instruments employés : orchestre de chambre, orchestre à cordes, orchestre d'harmonie, orchestre de cuivres (fanfare). Enfin, et sans que ces dénominations correspondent à une classification véritable, le mot orchestre est encore utilisé, par abus de langage, pour désigner des ensembles d'instruments non européens ; dans ce cas, la caractérisation se fait à partir de critères géographiques qui demeurent généraux : orchestre africain, chinois, indonésien, etc.

Le mot « orchestre » désigne également l'ensemble des techniques musicales par lesquelles le compositeur se rend maître de la complexité et de l'immense variété des ressources qui naissent de la faculté de pouvoir faire jouer ensemble, alterner, mélanger, avec plus ou moins de bonheur, des instruments dont les tessitures et les timbres sont fort différents les uns des autres. En ce sens, on dit que « l'orchestre de Berlioz est admirable ». En réalité, il est plus correct d'employer ici le mot « orchestration ». Il s'agit donc d'un nouvel abus de langage. Mais ce dernier est révélateur d'un état d'esprit très important dans l'histoire de la musique qui promeut peu à peu la nature du son, le timbre, le mélange subtil des intensités et des harmoniques au rang de matériaux constitutifs de la musique, concurremment aux seuls rapports de hauteurs (fréquences et intervalles) qui, longtemps, ont régné en maîtres presque absolus sur la conception de la musique occidentale. Cet état d'esprit a eu des conséquences notables sur la sociologie de la musique. Si le

compositeur acquiert, par l'usage de l'orchestre, la faculté de combiner les timbres pour obtenir une variété et une richesse sonores considérables, il perd en même temps celle de pouvoir être lui-même l'interprète de ses œuvres. L'orchestre est une entreprise collective à la réussite de laquelle chaque musicien exécutant collabore selon sa spécialité, qui est de jouer d'un instrument déterminé. Pour coordonner cette entreprise, un personnage est apparu : le chef d'orchestre, auquel, depuis le XIX^e^ siècle, on a accordé une importance de plus en plus grande ; à tel point que, de nos jours, il est souvent tenu pour un interprète privilégié, une vedette, au même titre qu'un soliste ou qu'une prima donna. Un corollaire de cette transformation de la sociologie musicale est d'ordre économique. En raison du nombre parfois élevé des musiciens qui forment l'orchestre (souvent plus d'une centaine), les coûts de fonctionnement de ce dernier sont devenus très lourds. C'est pourquoi la plupart des orchestres symphoniques appartiennent à des collectivités (État, régions, municipalités, etc.) ou à de grandes entreprises comme les organismes de radiodiffusion ou de télévision. C'est aussi pourquoi les orchestres les plus célèbres du monde sont connus par le nom de la ville à laquelle ils sont attachés (Paris, Vienne, Berlin, Leipzig, Dresde, New York...).

• Historique de l'orchestre symphonique

Pendant une période assez longue de l'histoire de la musique, les compositeurs écrivaient indifféremment pour des instruments quelconques sans que leur nature et leurs caractéristiques interviennent en tant qu'éléments constitutifs de l'œuvre. Assez fréquemment, d'ailleurs, les parties instrumentales se bornaient à doubler et à renforcer les parties vocales. Dans le cas de la musique de chambre, lorsque des instruments possédaient des tessitures à peu près semblables, toute licence était laissée aux interprètes

et 1 orgue régale (jeux d'anches) ; 2 hautbois et 2 petites flûtes pour la famille des bois ; enfin, 2 clavecins, 1 harpe et 2 luths représentant les cordes pincées. C'est alors que l'importance d'œuvres comme les *Concertos brandebourgeois* de Bach (1721) apparaît considérable. Il s'agit, en effet, d'une conception musicale nouvelle dans laquelle l'auteur s'efforce de mettre en valeur chaque timbre, chaque instrument, en fonction de sa propre individualité, tout en le faisant participer à l'ensemble. À la même époque, les symphonistes de l'école de Mannheim (Johann Stamitz, Franz Xaver Richter, Ignaz Holzbauer ; cf. école de MANNHEIM) contribuèrent grandement à la formation de l'orchestre moderne en individualisant les instruments à vent et en les opposant aux cordes. En 1731, Johann Adolf Hasse devint, à Dresde, le chef d'un orchestre qui, en cette époque, était considéré comme un orchestre modèle. On y comptait 8 premiers violons, 7 seconds violons, 4 altos, 3 violoncelles, 3 contrebasses, 2 flûtes, 5 hautbois, 5 bassons, 2 cors, des trompettes en nombre variable et un timbalier, instruments auxquels s'ajoutaient deux clavecins (dont l'un destiné à réaliser les basses continues pour accompagner les chanteurs).

Vers la fin du XVIII^{e} siècle, les instruments à cordes pincées disparurent de l'orchestre, à l'exception de la harpe ; en revanche, la clarinette y fit son entrée. On est alors en présence de l'orchestre de Haydn et de Mozart. À partir de cette époque, l'évolution de l'orchestre se fait surtout par l'adjonction d'instruments nouveaux : les instruments à percussion, autrefois représentés par les seules timbales, se multiplient (grosse caisse, tambours, triangle, etc.), les familles des bois et des cuivres se complètent (cor anglais, clarinette basse, contrebasson, tuba). Pour équilibrer l'accroissement du volume sonore des instruments de l'harmonie (les instruments à vent), il devient alors nécessaire de prévoir un abondant quatuor à cordes (les instruments à archets). L'orchestre employé par Wagner

instrument	Haydn *92e Symphonie, « Oxford »*	Mozart *40e Symphonie* K 550	Beethoven *Neuvième Symphonie*	orchestre utilisé par Berlioz	Messiaen *Saint François d'Assise*	orchestre mythique rêvé par Berlioz !
petite flûte (piccolo)			1	2	3	2
flûte	1	1	2	2	3	6
flûte en *sol* (flûte alto)					1	2
hautbois	2	2	2	2	3	6
cor anglais				1	1	6
petite clarinette					2	4
clarinette		2	2	2	3	8
clarinette basse				1	1	3
clarinette contrebasse					1	
basson	2	2	2	4	3	16
contrebasson			1		1	
cor	2	2	4	4	8	16
petite trompette					1	
trompette	2		2	2	3	8
cornet à pistons				2		6
trombone alto			1			4
trombone ténor			1	3	3	4
trombone basse			1	1		2
tuba				1	1	3
tuba contrebasse					1	2
xylophone					1	
xylorimba					1	
marimba					1	
glockenspiel					1	
vibraphone					1	
harpe				4		30
piano				1		30
orgue				1		1
ondes Martenot					3	
premiers violons	6	6	8	21	16	60
seconds violons	6	6	8	20	16	60
alto	4	4	6	18	14	40
violoncelle	4	4	6	15	12	46
contrebasse	2	2	4	10	10	18 + 16
timbales	2		2	4		16
percussions diverses			3	3	37	46

Instruments utilisés. *Instruments utilisés dans quelques formations orchestrales: classiques (Haydn, Mozart), romantiques (Beethoven, Berlioz), contemporaine (Messiaen); la composition de l'orchestre «idéal» tel que le rêvait Berlioz est également indiquée.*

Il arrive que l'on utilise seulement soit la famille des cordes, soit celle des vents (bois plus cuivres), soit même celle des cuivres seuls. L'orchestre à cordes est généralement composé de 12 à 30 musiciens. On rencontre assez fréquemment l'effectif suivant : 8 premiers violons, 6 seconds violons, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses. Pour constituer un orchestre d'harmonie, il est d'usage d'ajouter, aux instruments à vent habituellement présents dans l'orchestre symphonique, un certain nombre de familles entières d'instruments qui, en d'autres cas, sont utilisés assez exceptionnellement (cornets, bugles, saxophones). Quand on limite aux cuivres les instruments employés, l'orchestre ainsi composé s'appelle une fanfare. Les musiques militaires réunissent une harmonie et une fanfare.

Mais les conceptions modernes et l'imagination des compositeurs ont fait éclater la notion traditionnelle de l'orchestre.

Copyrighted material

Alors qu'il semblait que les associations instrumentales devaient se faire, presque systématiquement, selon des lignes de partage tenues pour évidentes entre les bois, les cuivres, les percussions et les cordes, il apparaît maintenant que les instruments peuvent être groupés selon des combinaisons arbitraires dans le but de varier à la fois la répartition des timbres dans l'espace et les couleurs obtenues par leur audition simultanée. De plus, la tendance qui consiste à individualiser les instruments pousse les compositeurs à pratiquer abondamment les « divisions », c'est-à-dire à faire jouer des parties différentes pour chaque instrument d'un même pupitre. Dans les *Métamorphoses* (1945) de Richard Strauss, par exemple, on trouve 23 cordes solistes, et dans *Pithoprakta* (1956) de Xenakis, pour 46 instruments à cordes et 1 trombone, les cordes sont divisées en 46 parties différentes. L'orchestre tend à devenir une réunion de solistes.

La disposition sur scène

L'évolution de l'orchestre conduisit, naturellement, à changer la disposition sur scène des instrumentistes qui le constituent. Pendant une longue période, cette disposition obéit à des contraintes qui limitent les variations possibles : les musiciens doivent être placés de telle sorte qu'ils puissent toujours voir clairement le chef d'orchestre : les instruments doivent être groupés de telle façon que les instrumentistes qui jouent des parties semblables puissent recevoir, du chef d'orchestre, les mêmes indications ; on recherche, suivant les cas, l'homogénéité des masses sonores ou, au contraire, leur différenciation, ce qui a pour résultat de disposer les instruments sur toute la largeur de l'orchestre ou sur les rayons d'une circonférence dont le chef d'orchestre occuperait le centre ; on place les musiciens en fonction de la puissance sonore et de la directivité des instruments dont ils jouent ; les moins sonores

la disposition à l'allemande, par exemple, permettait une meilleure prise de son des cordes, tous les instruments étant orientés vers le même microphone, lequel pouvait être placé au-dessus du chef d'orchestre. Dans la seconde étape, à partir de 1951, avec l'apparition de la stéréophonie qui rend possible, pour la musique enregistrée, une localisation dans l'espace des sources sonores, on obtint deux résultats : d'abord le chef d'orchestre fut libéré (pour autant que l'ingénieur du son acceptât de « jouer le jeu ») de certaines contingences acoustiques, ce qui lui permit de retrouver, sur l'enregistrement, la disposition idéale qu'il souhaitait pour les auditeurs de la salle de concert. Un second acquis fut de donner aux compositeurs à la fois l'idée et la possibilité de profiter de la reproduction de la localisation spatiale pour en faire un élément constitutif de l'œuvre. Ce dernier résultat provoqua un nombre considérable de dispositions d'orchestre différentes, chacune ayant pour but de mettre en évidence telle ou telle localisation spatiale. On retrouve alors la notion d'éclatement de l'orchestre traditionnel évoquée plus haut.

• Les ensembles quelconques d'instruments

Le mot orchestre, dans le langage courant, a souvent une signification vague que précise seulement le contexte. Ainsi, lorsqu'il ne s'agit pas d'un opéra de type classique, on parle d'orchestre de théâtre. En effet, la composition de l'orchestre de l'opéra classique ou romantique est la même que celle de l'orchestre symphonique de l'époque correspondante. Mais, pour des raisons qui étaient liées soit à des impératifs économiques soit à l'exiguïté de la fosse dans laquelle se rangeaient les musiciens, les théâtres dans lesquels on utilisait une musique de scène ou encore les théâtres d'opérettes employaient des effectifs réduits. En théorie, cet

effectif est comparable à celui de l'orchestre de chambre ; en pratique, il arrivait qu'un instrument polyphonique comme le piano soit chargé de « combler les trous » et de jouer les parties manquantes dans l'instrumentation prévue par le compositeur. Ces orchestrations obéissaient souvent à une coutume qui consistait à écrire des « à défaut », c'est-à-dire signaler, dans certaines parties instrumentales, ce que le musicien ne devait jouer que s'il manquait un instrument (par exemple : clarinette à défaut de violon).

Cette coutume des à défaut devient presque une règle dans l'orchestre de brasserie. Ce dernier, qui tend malheureusement à disparaître, réunissait des instruments parfois disparates qui s'efforçaient de jouer, au prix d'arrangements quelquefois ingénieux, des œuvres qui avaient été écrites pour un effectif standard (musique de brasserie) ou pour un orchestre symphonique complet. C'est souvent à partir d'intentions analogues à celles de l'orchestre de brasserie (distraire, sans demander un effort d'attention musicale, un rassemblement de personnes dans un lieu public) que naît l'orchestre de genre. Dans ce dernier, le disparate de la formation instrumentale et, éventuellement, l'utilisation d'instruments spéciaux quelquefois étranges (scie musicale, par exemple) cessent d'être accidentels pour devenir une sorte de règle : l'orchestre de genre doit, par définition, posséder quelque chose d'insolite, soit dans le choix de son répertoire, soit par la nature de ses instruments.

L'orchestre de danse est littéralement protéiforme. Ce pouvait être, au temps des fastes de la Vienne impériale, un orchestre symphonique complet, capable d'exécuter les orchestrations savantes des valses de Johann Strauss. Ce peut être aussi un ensemble absolument quelconque de musiciens aptes à faire danser un échantillon de population également quelconque, à l'exclusion

de danseurs professionnels. L'une de ses variétés les plus populaires en France, l'orchestre musette, était un petit groupe d'instrumentistes réunis autour d'un accordéoniste.

L'un des cas où le mot « orchestre » désigne les formations instrumentales les plus variées est celui de la musique de jazz. L'orchestre de jazz, dans le langage courant, est aussi bien une petite formation (*combo*) qu'un rassemblement important de musiciens. Toutefois, lorsque ce rassemblement dépasse une dizaine d'instrumentistes, l'habitude a été prise de le désigner par l'expression « grand orchestre » ou *big band* (Fletcher Henderson, le pionnier, Duke Ellington, Count Basie, Stan Kenton, Woody Herman...). Mais, qu'il s'agisse d'un simple trio, d'un quatuor (quartette) ou d'une grande formation, le principe même de la musique de jazz exige que soient toujours présents, aux côtés d'un ou de plusieurs musiciens « mélodistes » (anches et cuivres principalement), au moins deux autres musiciens pour former la « section rythmique ». On y trouve donc presque toujours la batterie et la contrebasse, auxquelles se joignent parfois la guitare, le piano et diverses percussions ; ces derniers instruments peuvent, à l'occasion, prendre des soli (*chorus*), et même (cas du piano dans un trio ou un quartette) être le principal instrument mélodique.

L'orchestre est, spécifiquement, une invention européenne. L'habitude et un véritable abus de langage nous font désigner par ce mot n'importe quel rassemblement d'instrumentistes interprétant des musiques de tradition non européenne (le *gamelan* javanais, par exemple). Chaque civilisation, chaque tradition musicale, possède les « orchestres » qui lui sont propres. Ils sont ici impossibles à décrire, tant est riche leur variété (cf. traditions MUSICALES).

• Instrumentation et orchestration

Écrire pour l'orchestre suppose chez le musicien à la fois un sens musical particulier (attaché à la perception des timbres et à leurs valeurs expressives) et une connaissance approfondie des divers instruments et de leurs possibilités. L'étude de la composition musicale, en plus des disciplines traditionnelles de l'écriture (harmonie, fugue, contrepoint), doit donc être complétée par celle de l'instrumentation et de l'orchestration. L'instrumentation est la connaissance, exigée de tout compositeur, des possibilités et des caractéristiques de chaque instrument. Ces possibilités sont surtout déterminées par les tessitures, puisque, à part quelques exceptions (piano, orgue, harpe), l'échelle des sons utilisés en musique n'est pas couverte par un seul instrument. En outre, indépendamment de la tessiture, il faut impérativement connaître l'existence de certaines contraintes. Ainsi, l'on doit savoir que la flûte peut être particulièrement volubile, qu'un violoniste ne passe pas facilement de telles notes graves à telles notes aiguës et que certains trilles sont, sur le trombone, d'une difficulté pratiquement insurmontable. Dès le XVIII^{e} siècle, des traités de musique « théorique et pratique » donnaient déjà des « tables de l'étendue des voix » qui renseignaient le compositeur sur les tessitures des instruments qu'il voulait employer. Les traités modernes d'instrumentation sont, évidemment, beaucoup plus complets. De plus, chaque instrument doit être étudié dans le détail et, faute de pouvoir en jouer lui-même, le compositeur doit en connaître les rudiments de la technique s'il ne veut pas courir le risque de commettre de graves erreurs.

C'est seulement à partir de la maîtrise parfaite dans le maniement des timbres et de la technique instrumentale que l'orchestration peut être pratiquée. En bref, celle-ci consiste à faire participer les timbres et la couleur sonore à la composition musicale à partir de l'aptitude que l'on peut avoir d'obtenir, à l'aide des éléments que l'on a en sa possession, des timbres et des couleurs

enfin, l'insertion d'éléments préenregistrés, quelquefois pilotés par ordinateur.

• L'orchestre, microsociété musicale

Conçue progressivement au cours de plusieurs siècles d'évolution musicale, l'idée de l'orchestre symphonique occidental traduit un compromis, fort important dans l'esthétique sociale, entre l'individuel et le collectif. En effet, le principe selon lequel la création esthétique est, avant tout, une œuvre individuelle (principe qni commence à peine à être battu en brèche) se trouvait tempéré par le fait que la réalisation matérielle de cette création ne pouvait, dans certains cas, qu'être entreprise par une collectivité. Certains critiques du début du xx^{e} siècle virent alors, entre musique et architecture, des correspondances méritant, peut-être, d'être discutées plus qu'elles ne l'ont été. Plutôt que des correspondances, on constatera des similitudes, mais aussi des dissemblances.

La principale similitude est celle du partage et de la spécialisation des tâches avec, dans le cas de la musique, des fonctions hiérarchisantes beaucoup plus grandes que dans celui de l'architecture. En effet, si l'architecte, auteur de l'œuvre, garde généralement l'admiration du public ou, au moins, la signature de l'ouvrage, il arrive fréquemment, en musique, que l'entrepreneur principal (le chef d'orchestre) devienne beaucoup plus célèbre que l'auteur dont il interprète les œuvres. La hiérarchie des mérites qui est perçue par le public (qui n'est pas forcément celle qui est perçue par les professionnels) sera donc très accentuée et fortement décalée. Ce sera, par exemple, dans l'ordre décroissant : le chef d'orchestre ou le soliste, puis l'orchestre (considéré comme une personne morale), enfin le compositeur, personnalité invisible, donc presque anonyme, voire mythique.

instrumentistes respectent celui qui est placé à leur tête. Ils jouent en fonction de ses demandes, dans les mouvements qu'il imprime, et effectuent les nuances qu'il souligne. Si cet ensemble de requêtes (dont la plupart ne sont que tacites) constituent un cadre d'exécution agréable, ils livrent le meilleur d'eux-mêmes. Si ce cadre les étouffe, ils ne donnent que ce qu'ils peuvent donner. La direction d'orchestre relève donc autant de la musique que de la psychologie.

• Évolution de la direction d'orchestre

Avant le XVIII^e^ siècle, la nécessité d'un chef d'orchestre se fait assez peu sentir, car la musique reste simple et fait appel à un petit nombre d'exécutants. Seules les représentations lyriques réclament une direction effective, qui est généralement confiée au claveciniste ou au violon solo, le *Konzertmeister*. Il existe néanmoins un embryon de direction dont on trouve un descendant lointain en la personne du tambour-major de nos musiques militaires : l'usage veut que le chef d'orchestre, lorsqu'il existe, batte la mesure avec une sorte de canne qu'il frappe bruyamment par terre au premier temps de chaque mesure. C'est en utilisant un tel ustensile que Lully se blessa au pied et en mourut. Mais la direction ne correspond pas à une gestique. On pourrait plutôt parler de « direction sonore ».

À la fin du XVIII^e^ siècle, la situation évolue rapidement et le rôle joué par le claveciniste et le Konzertmeister échoit à une tierce personne qui se contente de faire jouer les autres en battant la mesure. Il n'y a là rien de très nouveau car les choristes sont dirigés de la même façon depuis plusieurs siècles : dès que la polyphonie vocale se complique, le rôle du chef de chœur apparaît indispensable et suscite même la création des barres de mesure sur les partitions, points de repère sans lesquels toute exécution

d'ensemble devient beaucoup plus complexe. En remontant plus loin dans le temps, on trouve le véritable ancêtre de la direction en Grèce : il s'agit de la chironomie, gestique qui indiquait aux exécutants si la note suivante était plus aiguë ou plus grave au moyen d'un mouvement de la main ascendant ou descendant.

Les premiers *Kapellmeister* (terme germanique qui englobe les fonctions de maître de chapelle et de chef d'orchestre) dirigent face au public avec, dans la main droite, un rouleau de papier tenu par le milieu. Ce rouleau se transforme en bâton d'ébonite ou de bois, puis en baguette ; le chef d'orchestre se tourne progressivement vers les exécutants (après une phase intermédiaire où il est placé de profil), mais la véritable personnalité du chef d'orchestre apparaît peu avant le milieu du XIXe siècle. Jusqu'alors, ce sont principalement les compositeurs qui font office de chef d'orchestre pour *assurer* l'exécution de leurs œuvres. Mais Berlioz en France, Mendelssohn et Schumann en Allemagne définissent la véritable fonction du chef et permettent à la direction d'orchestre de sortir des balbutiements de la prime enfance où elle stagne depuis un demi-siècle. Diriger un orchestre devient une spécialité ; la direction, nn art véritable. Wagner et Hans von Bülow réagissent contre un certain laxisme des chefs d'orchestre et, à l'image de François Habeneck, le fondateur de la Société des concerts du Conservatoire, s'attachent à améliorer le travail d'orchestre, à faire respecter les nuances et les mouvements, mais aussi à faire exécuter toutes les notes. Le véritable travail d'orchestre sous la direction d'un chef est né, et avec lui l'aspect primordial de l'activité du chef d'orchestre, son rôle au cours des répétitions. Car ce que voit le public le jour du concert ou de la représentation n'est que la partie apparente d'un iceberg. Tout le reste du travail s'effectue à huis clos. Depuis la fin du XIXe siècle, cette tendance à approfondir le travail d'orchestre n'a cessé de s'affirmer, et la technique des chefs d'orchestre s'est

forgée progressivement en fonction de cet impératif. Mais des contraintes financières limitent encore parfois le nombre de répétitions des orchestres. Les chefs doivent savoir s'adapter à de telles situations dans lesquelles leur autorité, la sûreté et la précision de leur direction peuvent être de précieuses bouées de sauvetage. Enfin, depuis le début du xx^{e} siècle, l'écriture des partitions d'orchestre n'a cessé de se compliquer au point de vue rythmique, ce qui rend indispensable la présence d'un chef, là même où elle ne l'aurait pas été auparavant, pour les petits ensembles notamment.

• La technique de direction

Le chef d'orchestre dirige en battant la mesure de la main droite. Celle-ci est le plus souvent prolongée d'une baguette qui amplifie les gestes et les rend donc plus lisibles aux exécutants. Le premier temps de la mesure est toujours battu vers le bas, le dernier vers le haut. Entre ces deux repères immuables se placent les autres « battues », généralement sur les côtés (leur localisation varie en fonction du nombre total de temps dans la mesure). Les chefs d'orchestre « habillent » généralement ces battues de gestes qui correspondent à l'atmosphère de la musique qu'ils dirigent (ampleur, discrétion, rondeur, rigueur, etc.), mais ils doivent s'efforcer de conserver une battue très claire, car la main droite d'un chef est le point de repère des exécutants. La main gauche joue un rôle expressif : elle indique les nuances, le phrasé, les entrées principales, etc. Elle est le complément indispensable de la main droite, et le chef d'orchestre doit posséder une grande indépendance des deux mains. Sa gestique ne se limite pas aux bras et aux mains : son visage en dit souvent plus long et, au-delà du geste ou de la mimique apparente, la communication s'établit grâce au magnétisme personnel du chef qui entraîne irrésistiblement les exécutants dans son sillage.

chef ne s'en rend pas toujours compte ! Il s'agit d'un domaine où les connaissances des chefs pourraient être beaucoup plus complètes.

L'ampleur de la gestique n'est pas un critère de qualité mais, à l'inverse, elle n'est pas l'apanage des mauvais chefs. Certains grands chefs d'orchestre dirigent avec peu de gestes, d'autres au contraire semblent soulever leur orchestre à bout de bras. Qu'elle soit ample ou discrète, la gestique doit être efficace et correspondre visuellement à la musique exécutée. Le chef est, à un certain point de vue, nne traduction physique de la musique et, sans parler de mimique ou de chorégraphie, il doit au moins veiller à ce que son attitude ne soit pas en opposition flagrante avec le son émis.

La présence ou l'absence de partition sous les yeux du chef d'orchestre pendant le concert est un autre sujet de controverse. Comme la discrétion de la gestique, le fait de diriger par cœur n'est pas un signe de qualité ou de compétence. Il y a certainement autant de chefs qui dirigent par cœur que de chefs qui dirigent avec la partition. Les chefs se sentent généralement plus libres lorsqu'ils n'ont pas à se soucier de la partition qui est devant eux : en la retirant, ils suppriment les tentations et peuvent se consacrer exclusivement aux musiciens. Mais encore faut-il qu'ils connaissent vraiment la partition par cœur, ce qui explique que certains ne dirigent pas toujours ainsi lorsqu'ils ne sont pas sûrs de leur mémoire.

Aux différentes formes musicales correspondent différents aspects de la direction d'orchestre. Le chef est beaucoup plus libre lorsqu'il dirige une symphonie que lorsqu'il conduit un concerto ou un opéra. Les qualités qu'on attend de lui face à un petit ensemble sont très différentes de celles qu'il doit affirmer devant nn orchestre

suivante du travail (un essai à transformer, en quelque sorte). À l'inverse, les musiciens germaniques travaillent de façon plus progressive, chaque étape de la construction d'une interprétation ne pouvant être abordée qu'après assimilation de la précédente, lorsque les instrumentistes se sentent en totale confiance avec le texte. Le poids de la tradition joue aussi un grand rôle dans l'univers germanique, ensemble de réflexes et de références qui sont souvent un allié précieux pour le chef. Enfin, un orchestre germanique possède toujours un sens collectif plus développé qu'un orchestre latin : c'est souvent une qualité – dans le répertoire classique et romantique –, c'est parfois un inconvénient lorsqu'il faut donner à l'exécution une grande liberté proche de l'improvisation, comme dans la musique française. Autre cas de figure bien spécifique, celui des orchestres anglo-saxons, qui répètent peu, pour des raisons économiques, mais qui sont parvenus à un étonnant niveau de professionnalisme garantissant une qualité d'exécution sans faille. Face à de tels mécaniques parfaitement huilées, le chef a rarement le temps d'imprimer sa marque.

• Les écoles de direction d'orchestre

Depuis l'époque où la direction d'orchestre s'est affirmée comme une discipline autonome, elle a suivi, selon les pays, des chemins différents qui sont les reflets des institutions musicales de ces pays. La France semble avoir oublié assez rapidement la technique de François Habeneck, qui reposait sur un travail approfondi. Dès le début du xx^{e} siècle, les orchestres donnent de plus en plus de concerts et répètent de moins en moins. En France, la direction d'orchestre s'adapte à ce contexte, et la plupart des chefs sont alors des baguettes virtuoses, capables de monter un programme en quelques heures de répétition ; ils sont précis, vont droit à l'essentiel et font confiance aux instrumentistes mais ont peu le loisir

notion de permanence du chef d'orchestre. L'Orchestre de Philadelphie en est le meilleur exemple puisqu'il n'a connu que trois directeurs musicaux entre 1912 et 1992, Leopold Stokowski, Eugene Ormandy, qui a régné sur cet orchestre pendant plus de quarante ans, et Riccardo Muti. Les orchestres de Chicago, de Cleveland, de Boston ou de la N.B.C. ont connu des périodes analogues avec respectivement Fritz Reiner et Georg Solti, George Szell et Lorin Maazel, Serge Koussevitzky, Charles Münch et Seiji Ozawa, Arturo Toscanini. De nos jours, le principe subsiste toujours.

En Italie, l'art lyrique occupe une place souveraine et les chefs d'orchestre consacrent l'essentiel de leurs activités au théâtre. Leur formation correspond à cet impératif et il faut attendre Ia venue de Toscanini à la Scala de Milan, en 1898, pour que l'orchestre sorte de son rôle d'accompagnateur et soit considéré comme l'un des principaux protagonistes des réalisations lyriques. Les chefs osent alors faire travailler les orchestres mais, à l'exception de Toscanini, de Claudio Abbado et de Riccardo Muti, aucun ne marque véritablement son orchestre. À cet égard, l'école italienne se rapproche un peu de l'école française d'hier.

En Europe centrale et orientale, des figures comme Václav Talich, Evgeni Mravinski, Kirill Kondrachine, Václav Neumann, Evgeni Svetlanov ont marqué profondément leurs orchestres par une collaboration de longue durée et une exigence frôlant parfois Ie despotisme (Mravinski).

Le développement des échanges et des communications a créé une sorte d'osmose entre les différentes écoles : Ies chefs voyagent beaucoup plus facilement et, au contact les uns des autres mais aussi au contact des orchestres étrangers, ils enrichissent leur direction

d'éléments spécifiques à d'autres écoles. Ce phénomène va d'ailleurs en s'accentuant, car les jeunes chefs franchissent bien souvent les frontières pour aller travailler avec de grands maîtres étrangers.

La montée en puissance des orchestres baroques et classiques qui jouent sur des instruments d'époque dans un style d'exécution « reconstitué » a créé un nouveau rapport entre chef et orchestre, plus proche de la musique de chambre. Ces formations travaillent presque exclusivement avec le même chef, qui est souvent un instrumentiste (Nikolaus Harnoncourt, Frans Brüggen, Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, William Christie) ou un chanteur (René Jacobs). L'essentiel du travail repose sur le style, l'ornementation, le rythme, et la décision collective joue parfois un rôle important. Certains de ces chefs s'échappent progressivement du sérail pour diriger des orchestres traditionnels avec lesquels ils remettent en cause deux siècles d'habitudes auxquelles les instrumentistes sont jalousement attachés. Ce mélange des genres n'est pas toujours heureux mais il reflète une volonté de décloisonnement sans laquelle l'univers symphonique risque de se scléroser à terme.La formation des chefs d'orchestre

La direction d'orchestre est une discipline musicale dont les normes n'ont été définies que très lentement. Si la nécessité d'un chef d'orchestre se fait sentir de façon généralisée dès les années 1820-1830, la formation de celui-ci ne commencera réellement à exister qu'au milieu du xx^{e} siècle. Entre-temps, le chef d'orchestre a acquis ses connaissances et son expérience sur le terrain ; il est souvent issu lui-même des orchestres qu'il est appelé à diriger, ou il a suivi le cursus traditionnel des chefs lyriques : pianiste répétiteur, chef de chœur, chef de chant, chef assistant chargé des opérettes, etc. Le seul enseignement que pouvait alors trouver le futur chef

d'orchestre résidait dans une observation attentive du travail de ses aînés, avec parfois quelques conseils happés entre deux portes. Mais pas de véritable classe de direction d'orchestre comparable aux classes instrumentales ou vocales, pas de gammes ni de vocalises. Ce qui explique que tous les chefs d'orchestre de cette période avaient reçu une solide formation d'instrumentiste ou de compositeur, qui constituait leur première carrière. À cet égard, il est significatif de constater que les chefs d'orchestre faisaient leurs premières armes beaucoup plus tard que de nos jours, rarement avant d'avoir atteint quarante ans.

Certains musicologues, un peu nostalgiques de cette époque, assurent que, dans un tel contexte, on trouvait alors parmi Ies chefs d'orchestre davantage de professionneIs chevronnés de la baguette que de vedettes du show-business. Ces deux aspects du métier ne sont peut-être pas aussi incompatibles qu'on se plaît à le souligner. Les temps ont changé et la profession s'est adaptée aux nécessités de son époque car les orchestres ont évolué en profondeur, entraînant dans leur sillage la direction d'orchestre et l'enseignement de celle-ci, qui s'est avéré indispensable. Jusqu'au début du xx^{e} siècle, le chef d'orchestre était avant tout un pédagogue, fonction qu'il assure encore aujourd'hui, dans une moindre mesure cependant ; et on ne songeait pas alors à donner une formation spécifique aux futurs enseignants de la musique.

Les premières classes de direction d'orchestre

Entre les deux guerres sont apparnes, dans les grands centres d'enseignement musical, des classes de direction d'orchestre et des classes d'orchestre. En effet, le besoin de former les instrumentistes aux métiers de I'orchestre a commencé à se faire sentir simultanément. Mais on en était encore à un stade rudimentaire, ces

d'en tirer profit. Mais comment être Ie mieux armé pour arriver à ce stade ? Comment faire admettre à des instrumentistes professionnels qu'ils ont un rôle à jouer dans la formation de leurs chefs, au moins par leur patience ? Comment empêcher I'inévitable support médiatique de transformer en vedettes des lauréats de concours internationaux qui n'en sont en fait qu'aux balbutiements d'une carrière où l'on ne cesse d'apprendre ? C'est en cherchant une réponse d'ensemble à ces questions que l'on parviendra peut-être à définir le cursus idéal pour former Ies chefs du XXIe siècle, sans jamais perdre de vue que, dans cette discipline plus que dans toute autre, le don est un atout déterminant : on ne devient pas chef d'orchestre, on naît chef d'orchestre.

• Coda

La direction d'orchestre attire de plus en plus tous les musiciens. Certains grands instrumentistes croient pouvoir diriger avec autant de bonheur qu'ils jouent du violon ou du piano. Ils dirigent effectivement parce qu'ils ont un nom, mais rares sont ceux qui ont la patience d'apprendre les rudiments techniques de la direction. Ils dirigent la plupart du temps d'excellents orchestres qu'ils laissent jouer. Mais les exécutants ne s'y trompent pas : la direction d'orchestre exige un don primordial qui ne s'acquiert pas, le bras. Elle nécessite une formation technique de plus en plus complète, au même titre qu'un instrument. Elle réclame enfin des qualités humaines, un contact, un sens de la psychologie, de l'organisation, de Ia décision, de l'analyse, car Ie chef est aussi le « médecin » de l'orchestre. Et, avant de guérir un passage malade, il faut diagnostiquer Ia maladie. Rien de tout cela ne s'improvise.

Alain PÂRIS

H. MATHEOPOULOS, *Maestro*, Hutchinson, Londres, 1982
C. MÜNCH, *Je suis chef d'orchestre*, éd. du Conquistador, Paris, 1954
B. OUVRY-VIAL & G. ZEISEL dir., *L'Orchestre. Des rites et des dieux*, Autrement, Paris, 1992
A. PÂRIS dir., *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e siècle*, Laffont, 1995
K. H. PHILLIPS, *Basic Techniques of Conducting*, Oxford University Press, New York, 1997
H. SCHERCHEN, *Lehrbuch des Dirigierents*, Schott, Mayence, 1929 (trad. A. Artaud, *La Direction d'orchestre*, Actes sud, 1986)
H. SCHONBERG, *The Great Conductors*, Gollancz, Londres, 3^e éd. 1977
H. SWAROWSKY, *Wahrung der Gestalt*, Universal Edition, Vienne, 1979
W. THÄRICHEN, *Furtwängler ou Karajan*, trad. de l'allemand I. Ricard, B. Coutaz, Arles, 1990
R. VAUGHAN, *Herbert von Karajan. A Biographical Portrait*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1986 (*Karajan*, trad. de l'américain G. Monsaingeon, Belfond, 1988)
R. WAGNER, *Sur la direction d'orchestre*, librairie Fischbacher, Paris, 1869
F. WEINGARTNER, *Über das Dirigieren*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1895 (trad. *Sur l'art de diriger*, *ibid.*, 1911).

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

Le 18 février 1934, le ministre français des Postes, Jean Mistler, signe le décret fondant l'Orchestre national, un ensemble de quatre-vingts musiciens dirigés par Désiré-Émile Inghelbrecht. En imposant l'exclusivité, le règlement de l'orchestre remettait en cause la pratique des remplacements, qui permettait aux instrumentistes de « jongler » entre le concert et l'opéra, l'enseignement et la musique de chambre, pratique usuelle dans les autres orchestres parisiens. Inghelbrecht recrute surtout de jeunes instrumentistes, encadrés par quelques « aînés » expérimentés. La moyenne d'âge, qui dépasse à peine trente ans, constitue un potentiel fantastique mais aussi une grave erreur, car la pyramide des âges, garantie d'un renouvellement progressif, n'est pas respectée.

Le premier concert se déroule dans la salle de l'ancien Conservatoire, le 13 mars 1934. Pour respecter le champ d'action des autres orchestres, les activités de l'Orchestre national étaient limitées à la radiodiffusion : il ne pouvait enregistrer de disques et le public devait être admis gratuitement. Inghelbrecht parvient en peu de temps à une certaine cohérence. Les musiciens sont habitués à préparer des programmes rapidement (deux concerts par semaine, plus les déjeuners-concerts à effectif réduit). Inghelbrecht dirige la plupart des concerts, en alternance avec Roger Désormière ou Eugène Bigot. Son assistant s'appelle Manuel Rosenthal. En 1935, Toscanini choisit l'Orchestre national pour les deux concerts qu'il

dirige à l'Opéra. C'est la première apparition de l'orchestre au premier plan de la vie symphonique parisienne.

Plus de la moitié de l'orchestre est mobilisée en 1939. L'autre part le 26 octobre pour Rennes, où Inghelbrecht parvient à donner des concerts dans le théâtre municipal, réquisitionné. Il crée un bulletin de liaison, le *Courrier de l'Orchestre national*, qui permet de garder le contact avec les mobilisés. Mais après le bombardement de Rennes, le 16 juin 1940, l'orchestre cesse d'exister, pour se reconstituer en zone libre, en mars 1941. Le gouvernement de Vichy choisit de l'installer à Marseille, en excluant les musiciens juifs ; parmi eux, la violoniste Jeanne Haskil, sœur de Clara. Le 1er mars 1943, l'orchestre regagne Paris, où il fête son millième concert. Mais il est difficile, pour un ensemble subventionné, de garder ses distances vis-à-vis des autorités d'occupation. À la Libération, Inghelbrecht, écarté, est remplacé par Manuel Rosenthal.

Henry Barraud, directeur de la chaîne nationale à la radio, rebâtit l'orchestre en quelques années et l'inscrit dans le cadre de la nouvelle direction musicale de la radio. Il engage Rosenthal comme chef permanent ; celui-ci pratique une programmation résolument novatrice : musique contemporaine, cycle Stravinski en 1945 et retour en grâce des musiciens français mis à l'index. Les premiers chefs invités sont Désormière, Jean Martinon et André Girard, suivis, en 1946, de Otto Klemperer, Paul Paray, Charles Münch, Paul Kletzki... Le statut aménagé permet à l'orchestre de donner des concerts publics, d'enregistrer des disques et d'effectuer des tournées. Le premier déplacement a lieu à Berlin en 1946, suivi d'une série de concerts historiques à Londres, en juin-juillet de la même année. Les premiers disques officiels sont enregistrés sous la direction de Paul Kletzki en 1947 (*Tableaux d'une exposition* de

Ravel. Des contacts se nouent entre les orchestres du monde entier et les traditions d'interprétation commencent ainsi à évoluer. Cluytens effectue une tournée triomphale en U.R.S.S. (1959). La même année, l'orchestre joue Mozart au festival de Salzbourg. En 1960, c'est le Moyen-Orient.

La nomination de Maurice Le Roux au poste de directeur musical, en 1961, crée une situation nouvelle pour l'époque, où les orchestres de radio avaient l'habitude de dissocier les fonctions de chef permanent et de directeur. Les concerts du mardi soir au Théâtre des Champs-Élysées sortent de leur anonymat par la création d'un système d'abonnement. Et, en 1963, après l'inauguration de la Maison de la radio, Le Roux parvient à maintenir les concerts au Théâtre des Champs-Élysées, où son public commence à se fidéliser. L'orchestre retourne en Amérique du Nord en 1962 avec Münch et Lorin Maazel, en 1967 avec Münch et Maurice Le Roux, puis à nouveau en 1970. En 1966, c'est la première tournée au Japon, sans oublier la participation régulière aux festivals de Strasbourg, Besançon et Montreux depuis le début des années 1950. Jean Martinon succède à Le Roux en 1968. Les responsables de l'O.R.T.F. espèrent que son expérience et sa notoriété donneront un coup de fouet à un orchestre qui commence à vieillir. Martinon relance la politique d'invitation de grands chefs. Les enregistrements se multiplient et certains font date, comme l'intégrale Debussy ou les symphonies de Saint-Saëns. Martinon fait revivre tout un fonds de musique française, jusqu'alors inédit au disque (Florent Schmitt, Albert Roussel, Paul Dukas, Jacques Ibert, Arthur Honegger...).

Pierre Vozlinsky, directeur des programmes et services musicaux de l'O.R.T.F. à partir de 1973, prend conscience du changement qui s'est opéré dans la vocation des orchestres de radio

et souhaite faire de l'Orchestre national une formation d'élite en luttant contre la routine et en rajeunissant les effectifs. En 1975, les musiciens de plus de soixante ans (plus d'un tiers de l'orchestre) sont mis à la retraite. Certains pupitres sont littéralement décapités (hautbois, altos). Pendant deux ans, Sergiù Celibidache dirige régulièrement l'Orchestre national. Il obtient un nombre de répétitions considérable (jusqu'à douze par programme) et provoque un sursaut. Mais la rupture survient en 1975, au moment où l'Orchestre national devient Orchestre national de France (O.N.F.).

La politique médiatique de Vozlinsky ressemble davantage à une succession d'événements ponctuels qu'à la restructuration dont a besoin l'orchestre. Aucun chef permanent, une série de baguettes prestigieuses qui passent comme des étoiles filantes et rendent encore plus difficile le travail des autres chefs avec un orchestre devenu très exigeant. Leonard Bernstein, Wolfgang Sawallisch et Seiji Ozawa conduisent des opérations d'envergure. Lorin Maazel, premier chef invité à partir de 1977, est directeur musical entre 1988 et 1990. Mais l'orchestre, profondément modifié par le renouvellement massif des effectifs à la fin des années 1970, cherche sa véritable identité. Partagé entre la Maison de Radio-France, le Théâtre des Champs-Élysées et la salle Pleyel, il lui manque un véritable point d'ancrage. Charles Dutoit, directeur musical de l'Orchestre national de France à partir de 1991, est appelé pour opérer une transformation analogue à celle qu'il a réalisée à la tête de l'Orchestre symphonique de Montréal, car soixante ans c'est peu, par rapport à des orchestres plus que centenaires qui ont su se créer une véritable tradition. Mais il manque encore une véritable présence à la tête de l'orchestre. À une époque où la notion d'orchestre symphonique commence à être contestée, l'Orchestre national de France doit se récréer un passé pour affronter le XXIe siècle. C'est la mission confiée à Kurt Masur,

OREILLE ABSOLUE

Expression utilisée par les musiciens pour signifier qu'un auditeur, professionnel ou simple amateur, est capable, à la seule audition d'une note ou d'un accord, de donner infailliblement le nom de cette note ou la nature de cet accord. L'enfant ainsi doué a appris en même temps le nom des notes et retenu leur hauteur. Aussi trouve-t-on certaines personnes à l'oreille absolue qui sont actuellement gênées par le fait que le diapason a légèrement monté depuis leur enfance. Les mêmes personnes ressentent une gêne semblable quand elles entendent un instrument ancien accordé au ton de son époque — certaines orgues, par exemple, sonnent en *si* bécarre ou en *si* bémol — ou quand elles en jouent en lisant la partition ou en sachant dans quel ton elle est.

Pierre-Paul LACAS

ORGUE

Introduction

Premier en date des instruments mécanisés, l'orgue est une machine qui suit, au cours d'une histoire de vingt-trois siècles, le progrès des techniques en matière de soufflerie, d'acoustique, de transmission de mouvements, d'électricité, d'électronique, d'informatique. Cette mécanisation entraîne une qualité particulière du son organal : alors que s'épuise le souffle du flûtiste, que s'éteint la percussion de la timbale, que meurt la vibration de la corde pincée ou frottée, le son du tuyau d'orgue vainc à volonté la durée, égal à lui-même.

Copyrighted material

ou la plus véloce, dans l'unicité d'une mélodie soliste ou dans la plénitude d'accords somptueux de timbres et de parties.

Du portatif, guide-chant discret à l'esprit mélodique, ou de l'antique hydraule, puissante voix du cirque romain, aux superbes trente-deux-pieds à cinq ou six claviers, en passant par les régales et les positifs d'appartement, rivaux des clavecins, épinettes ou clavicordes, l'orgue définit un genre que divisent des espèces, elles-mêmes riches de toute la diversité individuelle, car, en rigueur, tel un visage, il connaît peu de sosies et, plus que tout autre instrument, il répugne à la production en série.

Du fait de son obéissance aux lois de l'acoustique qu'il reflète structurellement, l'orgue est ouvert aux évolutions esthétiques les plus inattendues. Il demeure lui-même dans le rigide diatonisme à tempérament égal ou inégal, comme dans les souples échelles infratonales, qu'il accepte sans renier ses principes de facture. Le plus traditionnel ou le plus moderne, soufflant un son pâle à la limite de la « neutralité » ou débordant de bruissements harmoniques dans les *clusters* sur plein-jeu de la musique contemporaine, tel est l'orgue. Le champ esthétique né avec l'hydraulicien Ctésibios d'Alexandrie, au III^e^ siècle avant J.-C., n'a pas encore atteint les limites de son expansion.

1. Structure physique

Une description sommaire de l'orgue, véritable microcosme, distinguerait :

– Un corps et un visage, soit le buffet et ses tuyaux de montre (ceux qui sont *montrés* en façade). Chaque orgue présente ainsi une physionomie propre. Dans l'orgue classique, un simple regard sur la

Robert Hope-Jones – 1859-1914 –, parlant sur des pressions de plus en plus élevées).

Quel que soit le talent d'Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899, Saint-Denis, Saint-Sulpice, La Madeleine, Sainte-Clotilde), ses successeurs directs et les organiers de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle conduisirent l'esthétique symphonique dans une impasse (cf. *infra* l'exemple de Woolsey-Hall) ; en France, la réaction amorcée par Alexandre Guilmant, Albert Schweitzer, Jean Huré, Paul Brunold aboutit, dans les années 1930, à l'esthétique néo-classique de Victor Gonzalez (1877-1956), défenseur d'un essai de synthèse entre l'apport romantique et une tradition classique revue et corrigée (Reims, prytanée militaire de La Flèche, Saint-Merry, Soissons). Il convient d'exposer les caractéristiques des orgues romantiques et des orgues symphoniques.

On entendra ici par orgues romantique et symphonique les instruments issus de la mutation organologique qui se produisit au cours du XIX^e^ siècle, avec des facteurs tels que les Walcker (Allemagne), Henry Willis et Robert Hope-Jones (Angleterre), Aristide Cavaillé-Coll et Joseph Merklin (France). En schématisant, on dira que Cavaillé-Coll construisit quelques chefs-d'œuvre qui méritent d'être conservés à l'instar des Clicquot ou des Isnard ; mais ses successeurs à la maison Cavaillé-Coll, après 1898 (Charles Mutin, Auguste Convers), orientèrent la facture dans une direction médiocre, ce qui explique les faillites successives de l'entreprise. Parmi les modifications d'ordre mécanique adoptées ou mises au point par ce facteur, citons le parallélisme des tables de réservoir d'air, la division des jeux en deux layes séparées (fonds d'un côté, anches et mixtures de l'autre), la pédale de tirasse (accouplement des claviers sur pédalier), les boîtes expressives, les pressions variables et les hautes pressions, la machine Barker (pour vaincre la

résistance des claviers accouplés), le pédalier à l'allemande. En outre, de plus en plus souvent, le positif dorsal cède la place à un corps unique ou double, placé sur un même plan horizontal. L'orgue à structure verticale disparaît au bénéfice de l'orgue en étalement, avec récit expressif derrière le grand orgue. Cavaillé-Coll dessine admirablement une mécanique : « Lorsqu'on pénètre à l'intérieur d'un Cavaillé-Coll, on est toujours frappé par la logique du plan, la perfection de la facture en ses moindres détails et l'aisance avec laquelle on peut accéder à toutes les parties du mécanisme et de la tuyauterie » (J. Fellot). L'idéal harmonique du romantisme à l'orgue est de pouvoir passer insensiblement du *pianissimo* (bourdon de récit, boîte fermée) au *tutti*, tous claviers accouplés. Le grand plein-jeu n'est plus au fondement sonore de l'instrument (ce qu'il était depuis le Moyen Âge) ; les jeux de seize et de huit pieds se multiplient ; les principaux se voient réduits au renforcement des flûtes ; l'orgue romantico-symphonique est construit sur deux chœurs : le premier additionne les fonds (16′, 8′, 4′), le second y ajoute les batteries d'anches (*tutti*). Les tierces et nasards perdent leur fonction essentielle (grand cornet, grande et petite tierce). Les rares mixtures ne sont plus harmonisées sur les principaux, mais parlent sur la laye des anches ; leur composition (reprises) ne peut donc plus être la même. L'orgue antérieur chantait dans le médium ; l'orgue romantique recourt aux jeux octaviants et harmoniques et repousse toujours plus vers l'aigu ses claviers surchargés de huit pieds (61 notes et plus après Cavaillé-Coll) ; le diapason des principaux, par exemple, obéit à une progression mathématique, ce qui modifie notablement le timbre, du grave à l'aigu, avec une tendance, difficile à combattre, de la prééminence intensive des graves. Voulant imiter à la fois la virtuosité lisztienne du piano et la force de l'orchestre berliozien ou wagnérien, l'orgue abandonne la clarté polyphonique des baroques au bénéfice de la nuance

d'intensité. L'orgue romantique appartient bien au siècle qui inventa l'accordéon et l'harmonium, appelé alors orgue expressif (sic). Pour satisfaire les demandes esthétiques de ce temps, Cavaillé-Coll conçoit les grands récits expressifs, qui sont remarquables par leur homogénéité sonore, avec leurs fonds multiples – gambes, salicionaux, voix célestes, flûtes harmoniques et octaviantes... – et leur batterie d'anches – harmoniques ou non. L'orgue en vient progressivement à être enfermé dans des « boîtes d'expression » ; un clavier, deux, puis trois, enfin tous les claviers, y compris le pédalier, deviennent expressifs. C'est à l'époque de Cavaillé-Coll que la pratique de l'entaille d'accord se généralise en France. « L'harmoniste, en réglant les proportions de l'entaille, peut désormais créer de nouveaux timbres [...]. L'ouverture de l'entaille provoque l'émission de nombreux harmoniques : le timbre devient plus mordant. Par contre, on annule le bruit de bouche en taillant de nombreuses „dents“ sur le biseau ; l'attaque reste moelleuse malgré une légère augmentation de pression. L'orgue d'antan cherchait la couleur dans ses mutations ; il est maintenant demandé au tuyau d'émettre ses propres harmoniques. Les jeux étroits sont munis d'un „frein“ favorisant l'attaque de la fondamentale. À l'inverse des bourdons classiques, ceux de Cavaillé – rarement à cheminées – sont peu timbrés et plus doux. Seules les flûtes restent coupées en tons » (J. Fellot). L'orgue de Cavaillé-Coll remplit parfaitement son office pour César Franck, Charles-Marie Widor, Eugène Gigout, Marcel Dupré, Charles Tournemire... Toutefois, en matière de facture, il ouvrit la voie à des innovations qui rendaient difficile l'interprétation convenable de toute la musique antérieure. L'adoption du sommier à cases (à membranes) va de pair avec celle des transmissions tubulaires (pneumatiques) et électropneumatiques ; ce sommier favorise un certain continu mélodique ; « il alimente mieux, incontestablement, des jeux alignés

avec grand nasard 5 1/3′ et grande tierce 3 1/5′ ; l'opposition en duo de ces deux tierces caractérise l'une des plus originales registrations de l'orgue classique français.

Par leur timbre, le cornet et le jeu de tierce chantent en solistes, tant au soprano qu'à la basse ou au ténor (tierce en taille). Cette dernière registration est chérie des organistes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et Nicolas Le Bègue (1631 env.-1702) estimait : « Cette manière de verset est à mon avis la plus belle et la plus considérable de l'orgue » (soit le récit de tierce en taille avec larigot, accompagné par un 16′ de fond ouvert ou bouché, un 8′ et un 4′ au grand-orgue et la grosse flûte française de 8′ à la pédale). Nicolas de Grigny (1672-1703), François Couperin le Grand (1668-1733), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Jean Adam Guillaume Freinsberg, dit Guilain (actif entre 1702 et 1739), ont laissé de magnifiques tierces en taille.

• Les anches et le grand-jeu

La famille des jeux d'anches ne connaît que l'étagement par octave (du 64′ au 1′). On peut tenir pour négligeables les essais américains de mixtures d'anches. La *bombarde* 16′, la *trompette* 8′ et le *clairon* 4′ composent le groupe fondamental. Joués en chœur, ils constituent le *grand-jeu* français, auquel on peut joindre les dessus de cornet pour amplifier les aigus qui auraient tendance à être moins nourris que les graves. Cette registration convient en particulier pour les « dialogues sur les grands-jeux » opposant les anches du grand-orgue à celles du positif (parfois simplement représentées par un *cromorne*). Les anches de pédale tiennent volontiers le *cantus firmus* au ténor ou à la basse, tandis que les manuels jouent le grand plein-jeu. En France, le timbre clair et la facture légère des trompettes classiques conviennent à l'écriture fuguée (fugues de

François Couperin le Grand). Deux dessus de cornet, deux graves de cromorne, une flûte 8′ de pédale, telle est l'une des registrations typiques des *Fugues à cinq* de Nicolas de Grigny. En solo, les trompettes, cromorne, hautbois, voix humaine sonnent dans toutes les tessitures, rejoignant analogiquement l'utilisation des anches dans la musique germanique (choral). En Allemagne, on a surtout développé la famille des *régales*, aux représentants nombreux qui se distinguent par la variété des corps de résonance : cylindrique (du genre cromorne), raccourci (*voix humaine*), etc. On peut citer les *bassons*, *hautbois*, *ranquettes*, *chalumeaux*, *musettes*, *posaunes*, *cornets* (anche de 2′). L'Espagne, la première, a posté en chamade ses batteries d'anches ; la qualité sonore des trompettes horizontales émerveille l'auditeur, surtout s'il a été habitué aux sonorités pâteuses et lourdes des anches romantiques (bassonantes) de la fin du XIXe siècle.

• Jeux gamhés et jeux « harmoniques »

On se bornera ici à signaler l'existence de la famille des jeux à diapason étroit : *violes de gambe* et *salicionaux*. Cette famille a voulu imiter le mordant et la douceur des instruments à cordes. Deux gambes de 8′, dont l'une légèrement désaccordée, produisent un effet d'ondulation singulier : c'est la *voix céleste*, jeu typique du récit romantique et non exempt de suavités doucereuses dont certains organistes ont fâcheusement abusé.

Les jeux appelés assez improprement « harmoniques » (tous les tuyaux le sont !) se caractérisent cependant par le renforcement de leur premier son harmonique : ils octavient et furent appelés à clarifier l'instrument dont on avait chassé les mixtures (cf. fig. 1). Il existe aussi, en ce sens, des jeux d'anches harmoniques.

Haupkirche de Hambourg. *Orgue de Sankt Jacobi à la Hauptkirche de Hambourg.*

Pour illustrer la facture française, on a retenu deux instruments anciens nettement typés, à la fois par l'état exceptionnel de leur conservation et par l'originalité de leur conception : le premier, l'orgue de Roquemaure (1690, construit par les frères Jullien de Marseille), le deuxième, le grand seize-pieds de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (1772-1775) ; enfin, un troisième, dû à Aristide Cavaillé-Coll, le facteur français romantique : Notre-Dame de Paris (1863-1868). « La révélation de Roquemaure (et de Cuers) en 1969, ce sont les premiers pas assurés dans la technique d'un orgue flamand-provençal, ou flamand-méridional », écrit le facteur Pierre Chéron. Le plein-jeu de Roquemaure est un spécimen rarissime du XVII^e^ siècle, depuis que celui d'Auch (1693) « a disparu dans la tornade de 1958 » (entendez : la « restauration » abusive, trop célèbre maintenant !). « L'orgue de Roquemaure contient certainement l'ensemble le plus important et le plus homogène de tuyaux connu du XVII^e^ siècle. Mais ce qui en fait un document unique, c'est que ces tuyaux sont posés sur leurs sommiers d'origine, sans aucune modification. Tous les registres coupés sont intacts, pas un seul trou, sur 734, n'est agrandi et neuf faux-sommiers restent ajustés impeccablement » (P. Chéron). Il se présente à un seul clavier à jeux coupés (sauf les six premiers jeux cités ; tabl. 6).

montre	8′
prestant	4′
doublette	2′
fourniture	II
cymbale	III
bourdon	8′
flûte à cheminée	4′
nasard à cheminée	2 2/3′
tierce	1 3/5′
larigot	1 1/3′
cornet	V
trompette	8′
cromorne	8′
voix humaine	8′
flûte *	16′
bombarde *	16′

(*) À la pédale.

Roquemaure. *Orgue de Roquemaure.*

Un siècle après, voici Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (tabl. 7), dont le facteur, Jean Esprit Isnard, est un organier au talent comparable à celui des Clicquot, des Thierry, des Lépine, des Eustache, des de Joyeuse, des Moucherel... (la restauration de cet instrument s'est achevée en septembre 1991). Ici, le troisième clavier, à triple destination (de pédale par tirasse, de bombarde pour le grand-jeu, de dessus de récit), demeure l'une des plus géniales trouvailles du facteur. Le grand plein-jeu descend au 16′ à partir de *sol* 3 et au 32′ à partir de *sol* 4. Le grand-jeu enfin éclate superbe de toutes ses anches. À l'audition, quoi de plus différent qu'une trompette de Schnitger et une d'Isnard ! À plus d'un siècle de distance, Jehan Titelouze (1562 ou 1563-1633) n'est point ici mal à

Copyrighted material

Claire Alain, Jean Guillou, André Marchal, Jean Langlais, Jean-Jacques Grünenwald, Pierre Cochereau, Virgil Thomson, Olivier Latry... Il faut souligner, dans les années 1950, le rôle important d'Helmut Walcha, dont l'interprétation des œuvres de Jean-Sébastien Bach connue grâce au microsillon fut l'un des tournants féconds de la découverte de l'esthétique baroque.

intensité du double. En fait on n'enregistre alors qu'une augmentation à peu près constante de trois phones. Cette loi était déjà reçue comme certitude par les facteurs du Moyen Âge. En tout cas ils savaient par expérience qu'additionner des tuyaux semblables ne donne presque rien, mais qu'un écart d'une ou de plusieurs octaves en hauteur, ou encore que la quinte et ses octaves produisent le renforcement sonore qu'on cherchait. C'est pourquoi le fondement de l'orgue consista à renforcer la sonorité par la modification du timbre, c'est-à-dire de la répartition des harmoniques. »

L'orgue est multiple, parce que fruit divers d'une longue histoire. Donner un récital de maîtres italiens des XVI^e^ et XVII^e^ siècles est possible sur l'orgue d'époque de la Silberne Kapelle (seconde moitié du XVI^e^ siècle) d'Innsbruck ; la même entreprise serait totalement vouée à l'échec sur le grand instrument de Saint-Sulpice à Paris.

Y aurait-il donc quelques critères du bel orgue ? Il suffit d'en évoquer un, qui, s'il avait été respecté dans les travaux de restauration, aurait évité la destruction d'un patrimoine irremplaçable : c'est le principe de l'unité de style dans ses rapports à la facture et à l'interprétation des œuvres. Un seul orgue, quel que soit le nombre de ses jeux, ne peut être « tous-les-orgues » ; cet universel logique n'entre pas dans la majeure d'un syllogisme, qui permettrait de conclure au singulier « orgue-à-tout-jouer », chimère chère à certains théoriciens néo-classiques et... nominalistes. S'il s'agit de construire des orgues neufs à l'usage des compositeurs d'aujourd'hui, certes la liberté d'invention demeure ; mais, au nom de cet orgue universel impossible, qu'on ne détruise pas des chefs-d'œuvre sous prétexte de les améliorer. En 1958, à Auch, sur l'orgue de Jean de Joyeuse, le grand plein-jeu de 32′ fut entièrement

remplacé par une synthèse nouvelle comparable à celle qu'on pouvait entendre au Palais de Chaillot, digne produit de la seconde après-guerre ! Cet instrument fut transféré dans les années 1970 à Lyon (auditorium Maurice-Ravel) et doté, comme l'orgue de la cathédrale Saint-André de Bordeaux, d'un combinateur permettant l'utilisation de deux cent cinquante-six combinaisons ajustables générales commandées par seize boutons poussoirs sous les claviers, par douze pistons placés au-dessus du pédalier, et un rotacteur à seize positions (système Georges Danion). Ce produit de l'électronique n'a pas suscité de créations dignes des 256 effets combinatoires !

La *Revue des facteurs d'orgues français*, émanation du Groupement professionnel des facteurs d'orgues et dont le premier numéro fut publié à l'automne de 1980, donne sa place à l'éventail esthétique diversifié qui est la réalité organologique. Celle-ci va de la reconstitution la plus fidèle d'instruments prévus pour faire sonner un style précis de musique d'orgue, jusqu'à des œuvres de style composite où la fantaisie délibérée est en quête d'unités nouvelles.

Depuis la fin du XX^e^ siècle, les expériences les plus novatrices concernent la transmission. Une époque nouvelle s'est ouverte dans le champ organologique. De même que, dès la fin du XIX^e^ siècle, les facteurs d'orgue commencèrent à intégrer à leur art ce que les pouvoirs de l'électricité leur offraient, de même ont-ils été tentés par les avantages de l'électronique et de l'informatique. Ainsi tous les instruments à clavier peuvent accueillir le système international normalisé M.I.D.I. (*Musical Instrument Digital Interface*). L'informatisation s'applique à plusieurs éléments. Dans un premier cas, elle n'est que partielle et s'associe à une transmission traditionnelle, mécanique ou électrique ; elle se contente de capter les mouvements, des claviers aux soupapes et du tirage des jeux.

ORGUE DE BARBARIE

Instrument de musique dans lequel un cylindre dont la surface est garnie de pointes et qui est mû par une manivelle soulève des leviers, laissant entrer le vent dans une ou plusieurs rangées de tuyaux d'orgue ; la manivelle actionne simultanément la soufflerie. Sur un même cylindre peuvent figurer au moins dix airs différents.

Les orgues de Barbarie sont précieux car ils ont préservé des styles anciens d'ornementation musicale. Ils ont atteint un sommet de popularité à la fin du XVIII^{e} siècle et au début du XIX^{e} siècle. Ils ne doivent pas être confondus avec d'autres instruments des rues actionnés à l'aide d'une manivelle, notamment le piano mécanique et la vielle à roue.

E.U.

L'orgue Hammond, qui se répand dans le monde entier et qui va, en particulier, être utilisé dans le gospel et le blues, puis adopté par les musiciens de jazz, se présentait vraiment comme un concurrent des orgues à tuyaux, si bien que les fabricants américains tentèrent d'interdire à Hammond l'utilisation du mot orgue.

À la fin des années 1940, de nombreux constructeurs lancèrent sur le marché des orgues électroniques, surtout destinées à séduire un public d'amateurs ainsi que les musiciens de variétés et de danse. Hélas ! ces instruments manquaient d'originalité, voire de qualité sonore, et, surtout, laissaient plaNer l'idée que, avec l'orgue électronique, la pratique de la musique pouvait se faire sans effort ni apprentissage.

Vers la fin des années 1950, l'orgue électronique fut introduit dans Ies orchestres de rock. Mais bientôt une nouvelle classe d'instruments connus sous le nom de clavier apparut, détrônée par la suite par le synthétiseur, appareil plus riche en possibilités, quoique n'entrant déjà plus dans la famille des orgues électroniques.

Ces instruments sont désormais dotés d'une interface normalisée de communication avec un micro-ordinateur, dite M.I.D.I. (*musical instrument digital interface*). À côté des orgues de variétés et de jazz, il faut citer les réalisations destinées aux orgues d'église. L'informatique offre des possibilités nouvelles qui peuvent être illustrées par deux types d'instruments : le premier type est représenté par les grandes orgues de Notre-Dame de Paris, dans lesquelles la transmission est intégralement électronique et informatisée (1992) ; dans le second type, la transmission demeure mécanique mais est dotée de capteurs qui enregistrent les déplacements des touches, tirasses et pédales, ou ceux des soupapes

d’admission de l’air dans les tuyaux (orgue neuf du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, 1993).

André-Pierre BOESWILLWALD

on finit par écrire intégralement les ornements dans la musique elle-même.

• Les ornements improvisés

Au Moyen Âge, l'ornementation des chants grégoriens était d'un usage courant. Bien qu'elle nous soit peu connue, du fait de son caractère improvisé, on conserve quelques exemples qui furent exceptionnellement intégrés dans certains manuscrits. La musique est également ornée quand elle est polyphonique : par exemple, quatre voix évoluent selon des quintes parallèles doubles, les deux voix supérieures improvisant des ornements.

Dès le XIV^e^ siècle se développe la musique instrumentale. Les premiers musiciens qui écrivent pour des instruments d'harmonie (orgue) commencent tout d'abord par adapter des pièces choisies dans le répertoire de la polyphonie vocale. Ces compositions sont pénétrées par l'ambiance et la couleur propres à cette musique vocale ; l'ornementation elle-même procède par imitation des inflexions de la voix humaine. Mais on s'aperçoit vite que les sons conçus pour la voix ne s'adaptent pas toujours aux possibilités instrumentales. Une valeur longue tenue par la voix sonne bien, surtout si le chanteur s'applique à garder une bonne intonation ; la même valeur longue jouée par un instrument risque fort d'être monotone. Aussi prend-on l'habitude de « colorer » la mélodie originale, et des auteurs comme Francesco Landini (env. 1325-1397) œuvrent dans ce domaine (fig. 1). Parallèlement à la polyphonie sacrée, les chansons profanes, elles aussi, sont interprétées très librement, et si l'on compare différentes versions d'une même pièce d'Alexander Agricola (env. 1446-1506) ou de Binchois (env. 1400-1460), on en déduit que les mélodies étaient vraiment « interprétées », car sur un même canevas apparaissent les

Francesco Landini : colorature pour clavier. *Francesco Landini (1325-1397) : une « colorature » pour le clavier d'après la polyphonie vocale*

Copyrighted material

Adrian Le Roy : pavane pour le luth. *Pavane pour le luth : « Si je m'en voy » de Adrian Le Roy, 1568. Le thème exposé de façon simple (a) et le même thème « plus diminué » (b).*

Si l'emploi des diminutions est tenu pour enrichissant dans la musique instrumentale, tous les compositeurs ne partagent pas cet avis en ce qui concerne la musique vocale. Au XVI^e^ siècle, on attachait en effet beaucoup d'importance à la clarté des textes chantés. Or les diminutions rendent presque toujours les paroles incompréhensibles. Cela explique en partie la naissance d'un courant partisan de la monodie accompagnée, en opposition au courant polyphonique traditionnel qui continue l'emploi de la diminution jusqu'au XVII^e^ siècle avec des compositeurs comme Michel Lambert (env. 1610-1696), qui fait suivre ses *Airs* de « doubles » très diminués dont l'exécution exige une grande virtuosité.

• Les notes inégales

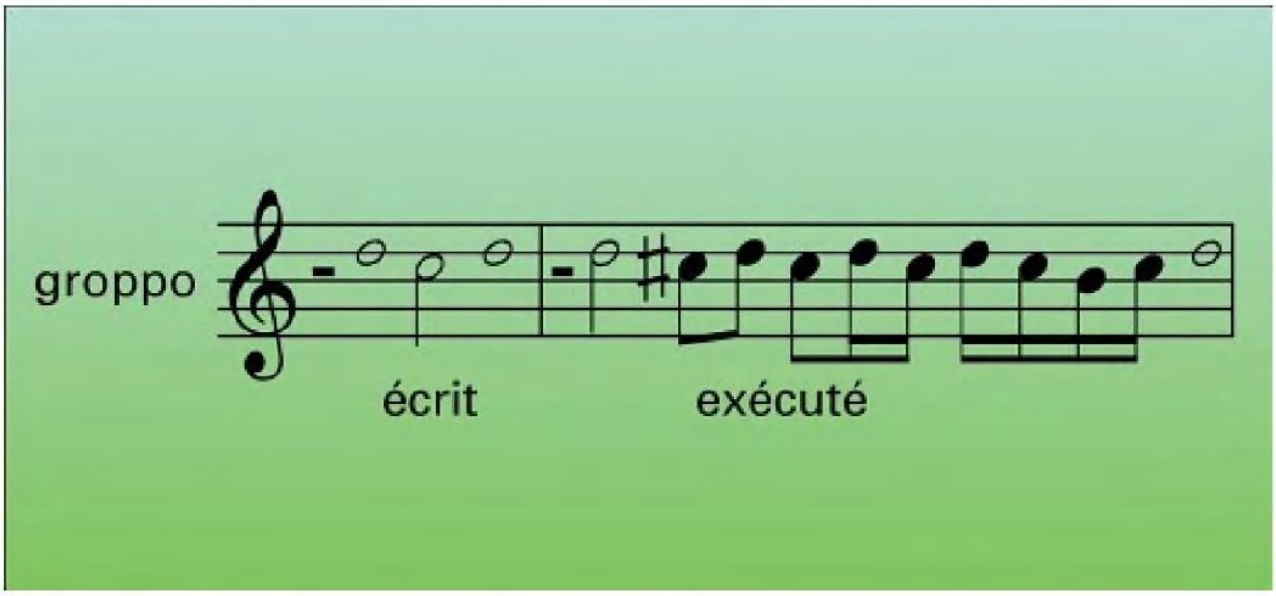
La liberté d'interprétation que supposait l'ornementation improvisée ne s'appliquait pas seulement à la mélodie ; le rythme, lui aussi, faisait l'objet d'une « interprétation ». Le musicien jouissait d'une certaine latitude dans l'exécution du rythme et, sans aucun doute, personne n'aurait eu l'idée d'interpréter un texte sans y apporter d'éléments personnels.

Contrairement aux compositeurs du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ qui, cédant au courant rationaliste, exigent des interprètes une exécution extrêmement rigoureuse de leurs œuvres eu égard à l'écriture de la partition, les musiciens de la Renaissance et du baroque conçoivent la musique comme le résultat des apports conjugués du compositeur et de l'exécutant. Il ne faut voir là,

Girolamo Diruta : modes ornementaux. *Girolamo Diruta. « Il Transilvano », 1593*

Contrairement à la diminution, autrefois improvisée, et qui à la Renaissance est écrite, ces ornements sont désormais des formules que chaque musicien est supposé connaître. Le *tremolo*, qui s'apparente de loin au trille classique, est une variété de diminution développant un passage mélodique. Lorsqu'on désirait exécuter une figure analogue sur un groupe de notes en valeurs brèves, le battement initial se réduisait à l'alternance de trois ou quatre notes, le tremolo devenant ainsi un *tremoletto* (en Espagne : *quiebros* et *redobles*). Les cadences finales sont presque toujours ornées de *groppo* qui brodent autour de la note sensible (fig. 6). On rencontre aussi une variante du tremolo utilisée surtout au clavier : le *mordant*, qui consistait à battre rapidement la note inférieure en tenant la note écrite (fig. 7). Comme on l'a déjà signalé, l'avènement du style monodique impliqua une réduction notable de l'étendue des ornements, qui tendirent à se concentrer autour des notes de la mélodie. Les *affetti* décrits par Giulio Caccini dans le *Nuove Musiche* (1602) manifestent clairement ce phénomène (fig. 8). Dans le *Syntagma musicum* de Michael Praetorius (Wolfenbüttel, 1618), on trouve les *accenti*, qui consistent à anticiper rapidement une note (fig. 9).

Copyrighted material



Groppo.

Caccini : Nuove Musiche. *Caccini, « Nuove Musiche », 1602*

Michael Praetorius : Syntagma Musicum. *Michael Praetorius, « Syntagma Musicum », 1619*

Pourtant, d'une façon générale, l'interprète actuel doit se montrer vigilant car les auteurs anciens ne sont pas toujours d'accord sur la terminologie relative aux ornements. Selon les régions, le même mot désigne parfois des ornements différents. Heureusement, les

Copyrighted material

– Le port de voix (allemand : *Accent und Mordant* ; anglais : *shaked beat*) est un bref battement se produisant entre la note écrite et la note immédiatement inférieure sur laquelle se fait l'attaque ; il est très employé dans la musique de clavecin et dans le chant.

– L'appoggiature (appuy ou chute ; allemand : *Accent fallend* ; anglais : *back-fall* ; italien : *appoggiatura*) est une petite note (inférieure ou supérieure à la note écrite) qui dure généralement la moitié de la note qu'elle précède. Elle est inférieure lorsqu'elle prépare la note écrite par en dessous, supérieure lorsqu'elle la prépare par en dessus. Dans l'exécution, il appartient à l'interprète de lui donner la durée qui lui semble le mieux mettre en valeur la dissonance que produit l'appoggiature dans son rapport avec la note écrite.

– Le coulé (ou tour de gosier ; allemand : *Schleifer* ; anglais : *slur* ou *slide*) s'applique généralement aux tierces ascendantes ou descendantes, et consiste à remplir l'intervalle tout en liant les notes.

– Le doublé (ou tour de gosier ; allemand : *Doppelschlag* ; anglais : *turn* ou *single relish* ; italien : *groppetto* ou *gruppetto*) est une broderie autour de la note écrite ; il commence avec la note supérieure.

– La tierce coulée (allemand : *Nachschläge* ; anglais : *passing appogiaturas*) : dans un passage en tierces descendantes de valeurs égales, on remplit les intervalles de notes de passage.

– L'arpègement (ou batterie ; allemand : *Brechung* ; anglais : *battery* ; italien : *arpeggio*). Les notes d'un accord inscrites verticalement sont jouées successivement du grave à l'aigu ou

inversement ; l'arpège peut aussi être doublé, c'est-à-dire monté et descendu (rabattu).

– Le vibrato (ou plainte, langueur ; allemand : *Bebung* ; anglais : *close shake*) est une ondulation du son dont l'emploi est réservé aux instruments à cordes (viole, violon, violoncelle, luth, guitare) ; on l'obtient en balançant la main gauche tandis que le doigt continue de presser la corde sur la touche ; la note jouée s'étend alors vers le comma supérieur selon une fréquence plus ou moins rapide.

• Les ornements intégrés à la musique

Si l'on rencontre toujours des ornements dans la musique du XVIII^e^ siècle, c'est sous une forme différente de celle du XVII^e^ et qui correspond à la précision et à la rigueur de l'attitude classique. Désormais, toutes les formules qui incarnaient la liberté d'interprétation au siècle précédent ont disparu des partitions à l'exception des petites notes et des trilles.

Mais le phénomène le plus caractéristique de cette évolution réside essentiellement dans l'intégration systématique des formules ornementales à l'écriture musicale : les ornements sont écrits en toutes notes et doivent être exécutés selon les critères normaux de la lecture, c'est-à-dire littéralement, à la fois sur le plan mélodique et sur le plan rythmique. Une telle transformation dépasse largement le cadre d'une mode ou d'un style en révélant un bouleversement dans la mentalité musicale elle-même. Avec l'apparition du style concertant, la musique, qui a quitté les salons pour les salles de concert, devient de plus en plus l'affaire d'interprètes professionnels.

Une dialectique féconde se produit entre la progression de la technique instrumentale et la complexité croissante d'une musique qui s'adresse de plus en plus à des virtuoses. Du même coup, l'écriture devient plus riche, plus précise et par conséquent plus contraignante. Les ornements sont eux aussi plus précis : Mozart les écrit en petites notes à l'intérieur de la portée. Les auteurs romantiques feront de même et Chopin fera figurer au-dessus de la portée des phrases entièrement notées en minuscules.

• Ornementation et musique contemporaine

Il est difficile de saisir les lignes de force qui structurent la pensée musicale du XX^e^ siècle et du début du XXI^e^ siècle, tant la diversité et la richesse des différents courants font écran à une compréhension d'ensemble. Liberté et rigueur dans l'interprétation s'affrontent dans un cas, se complètent dans un autre. En tout état de cause, on est en présence de conceptions musicales entièrement nouvelles et il ne faut pas s'attendre à trouver trace d'une ornementation dans son acception traditionnelle. Pourtant, certaines œuvres comportent des séquences d'un caractère libre qui rappelle l'improvisation. On renoue ainsi avec la tradition ancienne de l'interprétation, tel l'*Erwartung* d'Arnold Schönberg (1909), qui témoigne un net intérêt pour l'improvisation ; les cadences de la mélodie sont laissées à l'initiative du chanteur et l'on peut considérer ce style « cadentiel » comme un héritier en droite ligne de l'ornementation classique.

Dès lors, cette tendance générale de la musique vers la source constamment renouvelée de l'invention spontanée ne fera que s'affirmer. Maints compositeurs laissent une place importante à l'expression des interprètes au moyen de séquences aléatoires. Ces

tantôt à engendrer une tension passagère. Cette technique trouve un écho particulier chez les saxophonistes, car elle sert plus volontiers le côté mobile et sinueux de leurs lignes mélodiques ; propice à l'expression de Ia puissance de l'instrument, ce procédé joue un rôIe non négligeabIe dans la soIidité formelle de Ieurs improvisations.

Antoine GARRIGUES

Bibliographie

C. P. E. BACH, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* (1753), Lattès, Paris, 1979

B. DE BACILLY, *L'Art de bien chanter* (1679), Minkoff, Genève, 1971

C. BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford Univ. Press, Oxford-New York, 1999

H. M. BROWN, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1976 (trad. J. Gouelou *L'Ornementation dans la musique du XVI^e siècle*, Presses univ. de Lyon, Lyon, 1991)

P. BRUNOLD, *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français*, Paris, 1935, Delrieu, Nice, 1965

G. CACCINI, *Le Nuove Musiche* (1602), A-R Editions, Madison (Wis.), 1970

D. COOKE, *The Language of Music*, Oxford Univ. Press, Londres, 1959

W. EMERY, *Bach's Ornaments*, Novello, Londres, 1953 (trad J. Froger et P. Froger *Les Ornements dans l'œuvre de Bach*, Van de VeIde, Tours, 1971)

A. GEOFFROY-DECHAUME, *Les Secrets de la musique ancienne*, FasquelIe, Paris, 1964

C. G. HAMILTON, *Ornaments in Classical and Modern Music*, Oliver Ditson, Boston, 1930, rééd. AMS Press, New York, 1976

M. MERSENNE, *Harmonie universelle* (1636), Fayard, Paris, 2003

J. J. QUANTZ, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière...* (1752), Zurfluh, Paris, 1987

J. SAINT-ARROMAN, *L'Interprétation de la musique française. 1661-1789*, 6 voI., H. Champion, Paris, 1988

J.-C. VEILHAN, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.) générales à tous les instruments*, A. Leduc, Paris, 1977.

OUD

Le *oud* (*ʾūd*, *aoud*) est l'instrument à cordes par excellence de la musique arabe médiévale et moderne. Le oud, ancêtre du luth européen (*al-ʾūd*), comporte une caisse de résonance piriforme et une table de touche sans frettes ; son manche, également dépourvu de frettes, est plus court que celui du luth européen ; son chevillier est un peu moins recourbé vers l'arrière. Les chevilles sont disposées sur les côtés du chevillier. Les cordes en boyaux, pincées avec un plectre, sont fixées à un chevalet de tension (du type que celui de la guitare) sur la table d'harmonie de l'instrument.

La taille et le nombre de cordes du oud varient : le nombre classique est de quatre paires, mais il existe des instruments à cinq et six paires de cordes. L'étendue du oud est analogue à celle d'un luth ou d'une guitare.

Le oud serait apparu en basse Mésopotamie au IXe siècle après J.-C. ou en Perse au Xe siècle. Son nom (*ʾūd :* « en bois ») fait référence à sa table d'harmonie en aloès, contrastant avec les tables en peau des luths antérieurs. À l'origine, il possédait une caisse de résonance allongée creusée dans une seule pièce de bois, avec un manche et deux ouïes en forme de croissants, comme certains luths d'Asie orientale, ce qui suggère une origine commune en Asie occidentale. La forme actuelle a probablement vu le jour en Andalousie, sous l'occupation musulmane de l'Espagne (711-1492), avec un manche séparé et une ouïe ronde en forme de rosace ; aujourd'hui, les instruments à trois ouïes sont courants.

(symphonies au plein sens du terme) seront appelées ouvertures dans les programmes et dans la presse. Au milieu du XVIII[e] siècle commence à se poser le problème des rapports musicaux et dramatiques de l'ouverture et de l'ouvrage lyrique qu'elle précède : Rameau n'y est pas indifférent, Gluck s'y attaque très consciemment (*Alceste*, *Iphigénie en Aulide*), Mozart également (*Don Giovanni*). Beethoven ira si loin en cette direction qu'avec *Léonore III* il écrira en fait, sans l'avoir voulu sans doute, moins une ouverture qu'un véritable morceau de concert indépendant, se suffisant à lui-même. De ce mouvement type d'ouverture, proche en définitive du poème symphonique, la descendance sera nombreuse (*Ouverture sur des thèmes académiques* et *Ouverture tragique* de Brahms). D'autres ouvertures de Beethoven ont avec le drame qui suit des liens très étroits, en particulier celle d'*Egmont* (premier volet d'une musique de scène pour la pièce de Goethe). Poursuivant en ce sens, le XIX[e] siècle aboutit soit à une manière de pot-pourri sur les thèmes de l'opéra (Rossini), soit à une sorte de résumé thématique (Weber), ce qui de toute façon produit des musiques dont le succès comme pièces de concert isolées est assuré (Mendelssohn, Berlioz, *Manfred* de Schumann) ; ce siècle donne aussi naissance à la notion de prélude, l'orchestre participant alors dès ses premières notes à l'action elle-même, et ce non seulement au premier acte, mais à chaque acte d'une œuvre (*Lohengrin*, *Les Maîtres chanteurs* ou *Parsifal* de Wagner) : le prélude de *Tristan* en est l'exemple le plus cité, mais le premier en date reste celui de *La Création* (*Die Schöpfung*, 1798) de Haydn. De cette évolution, le terme logique sera paradoxalement la suppression de toute ouverture, la projection immédiate du spectateur et de l'auditeur *in medias res*, dans le feu non seulement de l'action, mais du dialogue (*Salomé* de Richard Strauss, *Wozzeck* d'Alban Berg). Bien entendu, les modèles anciens n'en subsistent pas moins, même aujourd'hui,

soit comme références au passé (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), soit dans un contexte plus ou moins dénué de prétentions (opérettes), soit par suite de l'éclatement de la musique. La notion d'ouverture est à la fois une des plus précises et des plus diverses qui soient. L'ouverture de concert, en toute logique, ne devrait s'inscrire qu'en tête de programme ; or c'est parfois à l'extrême fin qu'elle se révèle le plus efficace, le mieux mise en valeur, bref le mieux à sa place.

Marc VIGNAL

PARIS ORCHESTRE DE

Fondé en 1967, l'Orchestre de Paris est la première réalisation du plan de renouveau musical français élaboré par Marcel Landowski à l'initiative d'André Malraux. Il a été suivi par la création d'une quinzaine d'autres orchestres de région. La vocation de l'Orchestre de Paris était de « jouer un rôle de premier plan dans la vie musicale parisienne et nationale et d'assurer dans les pays étrangers le prestige musical de Paris et de la France » (article premier des statuts). Lors de sa constitution, l'Orchestre de Paris a remplacé le plus vieil orchestre français, la Société des concerts du Conservatoire, fondée par François Habeneck en 1828. Son premier directeur musical, Charles Münch, meurt en 1968, un an après les débuts de l'orchestre, pendant sa première tournée aux États-Unis. Herbert von Karajan, conseiller musical entre 1969 et 1971, imprime une esthétique plus internationale à cette formation qui était alors avant tout un orchestre de tradition française. Cette politique d'ouverture se développe avec Georg Solti, directeur musical entre 1972 et 1975, qui impose notamment aux instruments à vent les normes américaines et allemandes, sans toutefois rencontrer un écho unanime. L'orchestre, qui jouait au Théâtre des Champs-Élysées depuis sa fondation, se fixe au palais des Congrès en 1973. Une politique de création avait été déterminée dès l'origine, avec des premières auditions mondiales (*La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* d'Olivier Messiaen, 1969 ; *Tout un monde lointain* d'Henri Dutilleux, 1971 ; *D'un espace déployé* de Gilbert Amy, 1973 ; *Noomena* de Iannis Xenakis, 1974) ou françaises (*Requiem canticles* de Stravinski, 1967).

Avec Daniel Barenboïm (1975-1989), l'orchestre tourne la page des racines françaises exclusives (sans rompre avec elles néanmoins) et devient une formation dont les plus grands chefs s'accordent à reconnaître l'aisance dans les répertoires les plus divers. Au fil des années, les instrumentistes issus de la Société des concerts, qui avaient conservé leur place à l'Orchestre de Paris sans concours d'entrée, sont progressivement remplacés par une nouvelle génération de musiciens. La programmation fait appel aux plus grands noms de l'élite musicale internationale, avec une certaine prudence à l'égard des artistes français. Daniel Barenboïm s'attache à sortir des sentiers battus et donne à l'orchestre un répertoire très vaste ; dès 1975, il inaugure le cycle de concerts de musique de chambre qui permet aux solistes de l'orchestre de se produire seuls ou en compagnie des solistes invités. En 1976, Arthur Oldham est chargé de constituer le Chœur de l'Orchestre de Paris (deux cents choristes amateurs à l'origine) qui est désormais le partenaire de l'orchestre pour toutes les œuvres chorales. En 1981, l'Orchestre de Paris s'installe dans la salle Pleyel rénovée à son intention. Entre 1982 et 1986, il descend chaque année dans la fosse du Théâtre des Champs-Élysées pour le festival Mozart animé par Daniel Barenboïm et Jean-Pierre Ponnelle.

Dans Ie domaine de la musique contemporaine, il crée des œuvres de Daniel-Lesur, Jacques Lenot, Luciano Berio, Torn Takemitsu et s'engage dans une politique de commandes passées à Marcel Landowski (*Messe de l'aurore*, 1977, pour le dixième anniversaire de l'orchestre), Pierre Boulez (*Notations 1*, 1980), Hugues Dufourt (*Surgir,* 1985), Hans Werner Henze (*Fandango,* 1986), Edison Denisov (*Symphonie*, 1988), Berio (*Concerto II Echoing Curves*, 1988). Le chef d'orchestre américain d'origine russe Semyon Bychkov succède à Daniel Barenboïm (1989-1998) : pendant cette période, le renouvellement de l'orchestre s'achève, le

PASSION

Au Moyen Âge, à l'exception des drames sacrés représentés dans les églises, puis sur les parvis, il n'y a point de « Passion », du moins en tant que forme musicale spécifique indépendante de la liturgie.

L'usage s'est établi dès le IVe siècle de réciter la Passion selon l'Évangile de saint Matthieu, le dimanche des Rameaux et la Passion selon saint Luc, le mercredi saint. Vers les VIIIe et IXe siècles, on réserve au mardi saint le récit de la Passion selon saint Marc et au vendredi saint celui de la Passion selon saint Jean. C'est au XIIIe siècle, rapporte Albert Schweitzer, que dans sa *Rationale divinorum officiorum*, Durandus propose de rendre plus vivante la lecture des textes sacrés en « caractérisant d'une façon spéciale les douces paroles du Christ, le récit simple de l'évangéliste et les vociférations de la foule impie ». Nous avons là une première indication de la forme qu'allait revêtir en musique la Passion dramatique.

Il fallut attendre le début du XVIe siècle pour voir naître les premières Passions musicales sous deux aspects : la *Passion-motet* et la *Passion-drame*. Dans la Passion-motet, le chœur polyphonique à quatre ou cinq voix, remplit tous les rôles : celui du Christ, ceux de l'évangéliste et de la foule. Même l'intonation *Passio Domini nostri secundum...* est chantée par l'ensemble vocal. La première Passion de ce genre date de 1505 : elle fut longtemps attribuée au Flamand Jacob Obrecht. On pense aujourd'hui qu'elle est vraisemblablement l'œuvre d'Antoine de Longueval, compositeur

Auprès de cette « œuvre phare », les dix-neuf Passions de Telemann apparaissent plus pâles. Carl Philip Emanuel, le plus doué sans doute des fils de J.-S. Bach, a écrit deux Passions créées à Hambourg en 1787 et 1788. On doit encore citer quelques œuvres qui, sans porter le titre de Passion, s'y apparentent : *Les Sept Paroles du Christ* de Joseph Haydn (1785), *Le Mont des Oliviers* de Beethoven (1803), *Des Heilands letzte Studen* de Spohr (1835).

Lorenzo Perosi, maître de chapelle au Vatican, a écrit en 1897 *La Passione di Gesù Cristo secondo San Marco*. Enfin, Krzysztof Penderecki s'est imposé à l'attention internationale avec sa *Passion selon saint Luc*, créée en 1966.

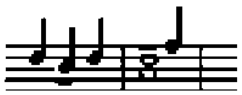
Roger BLANCHARD

PAUSE

Signe musical correspondant à un silence dont la durée équivaut à celle d'une ronde. C'est un trait gras qui est placé au-dessous de la quatrième ligne de la portée.

La demi-pause est une figure qui correspond au silence dont la durée équivaut à celle d'une blanche. Le trait qui la signifie se place au-dessus de la troisième ligne de la portée.

Cependant, lorsqu'il y a plusieurs voix inscrites sur une même portée, le trait gras au-dessus d'une ligne indique la demi-pause, et au-dessous la pause ; ainsi :



quelle que soit la ligne affectée de la figure.

On appelle soupir le quart de pause.

Pierre-Paul LACAS

Reste que le terme de paysage sonore est ambigu car il sous-entend que les sons sont indissociables du milieu qui les produit, ce qui a donné le concept de « design sonore ». Or Pierre Schaeffer a démontré qu'en fait très peu de sons révèlent véritablement leur origine et que reconnaître un son c'est avant tout mettre en relation, grâce à des réflexes conditionnés liés à l'apprentissage de correspondances acquises culturellement, une « forme-matière type » à une « nature de cause ».

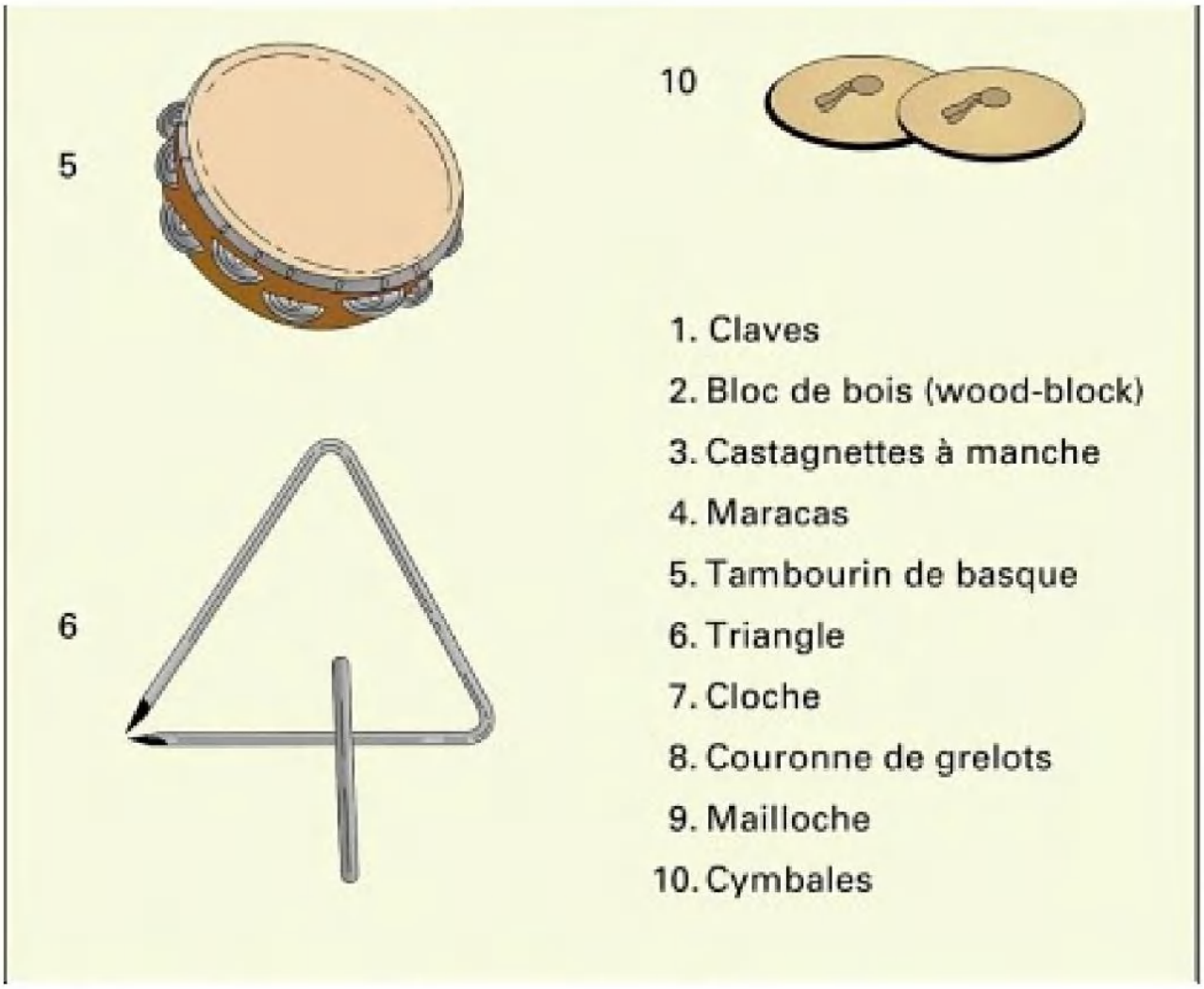
Alain FÉRON

PERCUSSION

Introduction

Si, dans la plupart des musiques des sociétés primitives et des civilisations extra-européennes, les instruments à percussion ont toujours tenu une place importante, ils ont, au contraire, été longtemps l'objet d'un relatif dédain dans la musique « savante » européenne puis occidentale.

Copyrighted material



Percussions.

Ce manque d'intérêt pour les instruments à percussion venait d'une attention quasi exclusive apportée aux instruments capables d'émettre des sons dont la hauteur est parfaitement déterminée (sons dits musicaux par opposition aux « bruits ») par des musiciens dont le souci dominant avait été, depuis le x^{e} siècle, d'arriver à la perfection polyphonique plutôt qu'à la perfection mélodique ou rythmique.

Il faut attendre le xvii^{e} siècle pour les voir seulement désignés et étudiés dans la théorie musicale, bien que de nombreux compositeurs les aient déjà timidement employés. Marin Mersenne et Pierre Trichet, cependant, dans divers ouvrages consacrés aux instruments de musique, commencent à manifester pour la

Copyrighted material

percussion une curiosité inconnue à leur époque. Au XIX^e^ siècle, François Joseph Fétis, avec une naïveté qui ferait sourire nombre de compositeurs modernes, distingue les seuls « instruments sonores » et « instruments bruyants » !

C'est seulement en 1843 que, dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Hector Berlioz consacre un important chapitre aux instruments à percussion, dont voici le préambule : « Ils sont de deux espèces : la première comprend les instruments à son fixe et musicalement appréciable, et la seconde ceux dont le retentissement moins musical ne peut être rangé que parmi les bruits destinés à des effets spéciaux, ou à la coloration du rythme. Les timbales, les cloches, le glockenspiel, l'harmonica à clavier, les petites cymbales antiques ont des sons fixes. La grosse caisse, la caisse roulante, le tambour, le tambour de basque, les cymbales ordinaires, le tam-tam, le triangle, le pavillon chinois sont dans le cas contraire et ne font que des bruits diversement caractérisés. »

Si ce traité est très novateur pour son époque et prophétiquement révolutionnaire par certaines réflexions (Berlioz n'aborde-t-il pas le premier chapitre par cette phrase surprenante pour son temps : « Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique » ?), il n'en propose pas moins une classification aussi incomplète que celle de Fétis, eu égard aux distinctions faites actuellement. Il divise en effet cette vaste et éclectique famille des percussions, d'une part, en instruments d'une « sonorité fixe et appréciable » (sons déterminés), d'autre part, en « instruments d'une sonorité indéterminable et produisant seulement des bruits diversement caractérisés » (sons indéterminés). Ce faisant, Berlioz omet de tenir compte des matériaux et des modes d'attaque des sons ; on peut, en effet, faire vibrer un corps sonore

<table>
<tr><td colspan="4">A. instruments dits claviers (•)</td><td>D. instruments à percussion en bois à hauteur non rigoureusement déterminée</td></tr>
<tr><td>cordes frappées</td><td>lames de bois frappées</td><td>lames métalliques frappées</td><td>autres corps métalliques frappées</td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td>piano (dans certains cas), cymbalum</td><td>xylophone
xylorimba
marimbaphone
basaphone</td><td>vibraphone
glockenspiel
célesta
jeux de timbres</td><td>cloches-tubes (tubes de métal)
glockenplatten (plaques de métal)
jeu de crotales (petites cymbales à hauteur déterminée)
jeu de cencerros (cloches à vaches)</td></tr>
<tr><td colspan="4">B. instruments à percussion métallique à hauteur non rigoureusement déterminée</td></tr>
<tr><td>familles des cymbales</td><td>famille des tam-tams</td><td>famille des gongs</td><td>famille des petits instruments tintants</td><td rowspan="3"></td></tr>
<tr><td>petites cymbales turques
cymbales ordinaires
cymbales chinoises
cymbales à clous (dites sizzles)
cymbales dites charleston
cymbales entrechoquées (non jouées avec des baguettes)</td><td>diverses tailles, allant du plus grave au plus aigu</td><td>du grave à l'aigu, y compris les gongs dits thaïlandais</td><td>triangle (tige frappée avec une batte de métal)
sistre (tige oscillante et percutante)
cymbales dites « antiques »
crotales
castagnettes de fer
blocs de fer
sonnailles (grelots)
clochettes indiennes (à battant)
cymbalettes sur manche
flexatom (plaque de métal que l'on fait vibrer)</td></tr>
<tr><td colspan="4">C. instruments à percussion de peau (membranes vibrantes, membranophones</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">hauteur rigoureusement déterminée</td><td colspan="2">hauteur moins parfaitement déterminée ou indéterminée</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2">timbales (à clefs ou bien dites chromatiques, la tension de la peau étant réglable par l'action d'une pédale)

roto-toms, éventuellement disposés par jeux (accordables au quart de ton)</td><td colspan="2">bongos
caisse claire (avec ou sans timbre) et tarole
tambour militaire (caisse roulante)
tam-tams
congas et tumbas
grosse caisse (la plus grave de ces instruments)</td></tr>
</table>

Instruments : familles. *Instruments à percussion classés par famille.*

2. Origine de certains instruments à percussion

Les instruments à percussion existent dans toutes les civilisations ; le rythme, élément essentiel à la musique, peut être assuré par n'importe lequel d'entre eux, si rudimentaire soit-il. L'énoncé rythmique s'accompagne parfois d'un véritable plaisir dionysiaque, lié à la perception de phénomènes sonores provoqués par les mouvements du corps humain (claquement des mains l'une contre l'autre ou sur diverses parties du corps, claquement des pieds sur le sol). C'est ainsi qu'on rencontre presque partout les innombrables

Copyrighted material

sonnailles, clochettes, grelots, hochets (suspendus aux bras, à la taille, aux cheveux, aux genoux et aux chevilles). Les parois de ces instruments sont, en général, mises en vibration par de la grenaille (hochets), des billes (grelots) ou un battant (clochettes).

Dans l'ancienne Europe et en Asie, les sonnailles en coques de fruits, avec leurs graines, ou en coquilles ont été supplantées par des clochettes et des grelots en argile (Crète, Babylone), puis en métal (Asie). En Afrique et chez les Indiens d'Amérique, ces hochets donnent naissance aux maracas (développés ultérieurement dans les musiques afro-cubaines et dans le jazz).

Il semble que le tambour de basque doive son origine au sistre (instrument antique des Crétois et des Égyptiens, qu'on rencontre en Afrique, en Asie, en Mélanésie et en Amérique sous la forme de calebasses sur manche, de coquillages ou de disques de métal). Les Hittites, les Assyriens, les Égyptiens et les Hébreux ont connu les cymbales dès la plus haute antiquité ; on les trouve aussi en Grèce et en Chine.

Un millénaire avant J.-C., on trouve des tambours de bronze en Asie. Les gongs sont employés pour la première fois en Europe par Gossec dans sa *Marche funèbre pour l'enterrement de Mirabeau...* On les trouve habituellement à Java et à Bali disposés horizontalement sur nn sommier de deux à huit gongs dans le gamelan ; il y a également au Siam, au Cambodge et en Birmanie des carillons de gongs annulaires. Alors que le gong est plat en Indochine, il revêt la forme de mamelon à Java, d'où, au IVe siècle, il est introduit en Chine en passant par l'Inde.

Les premiers métallophones ont été introduits en Europe au XVIIe siècle : le saron (xylophone avec des lames de bois converties

en bronze) est à l'origine (Java, Bali) de nos modernes jeux de timbres. Haendel emploie un carillon dans *Saül* et Mozart un glockenspiel dans *La Flûte enchantée* !

Le xylophone provient des instruments en bois employés dans les îles du Pacifique et de l'océan Indien, dans le centre du continent africain et en Amérique australe. Des sculptures javanaises de la fin du XIV^e^ siècle sont les premiers témoignages connus des phonoxyles. On joue encore du xylophone en Afrique noire, en Malaisie, en Indochine et au Guatemala.

Les tambours de bois à lèvres (troncs d'arbres évidés, donnant deux sons) viennent aussi d'Afrique noire, de Mélanésie et d'Amérique du Sud. Il en existe une forme gigantesque (10 mètres de longueur !) en Inde (Assam). Certains instruments peuvent paraître plus étranges encore ; même s'ils sont abondamment utilisés en certaines régions, ils n'ont pas été adoptés par l'orchestre européen, vraisemblablement à cause de leur trop faible volume sonore. Ainsi, la guimbarde, qui est toujours l'un des divertissements musicaux des voituriers siciliens, est composée d'une fine lame (bambou, métal) qu'on place devant les lèvres entrouvertes et qu'on met en vibration avec les doigts ; la guimbarde provoque un bourdonnement continu modulable à volonté (Océanie, Afrique noire, Asie, Europe). La sanza camerounaise étend le principe de la guimbarde à un clavier de lames avec des bagues de laiton ou de cuivre, auquel est adjoint un résonateur.

Quant aux instruments dont la partie vibrante est constituée par une membrane tendue (famille très nombreuse des tambours), il semble qu'en Occident la coutume ait voulu qu'ils comprennent presque toujours deux peaux fixées de part et d'autre d'un cylindre

creux. La timbale, le tambour de basque, les bongos et le tambour sur cadre sont les rares instruments européens à membrane unique.

3. Évolution de la percussion dans l'orchestre occidental

Certains solistes professionnels de l'improvisation en chant grégorien, au début du Moyen Âge, utilisaient quelques instruments à percussion tels que sistres, tambourins, par exemple, pour accompagner leurs mélodies ; il en est de même pour les trouvères et les troubadours.

Toutefois, aux débuts de l'orchestre classique au XVII^{e} siècle, les compositeurs n'employaient qu'exceptionnellement la percussion. Le préjugé existait de n'admettre comme sons véritablement musicaux que ceux dont la hauteur était parfaitement repérable. Avec quelque nuance de dérision, on appelait volontiers la grosse caisse et les cymbales des « turqueries » et, dans le même esprit, on qualifiait de « janissaires », au Danemark, ceux qui en jouaient. Le tableau donne un aperçu de l'évolution de l'emploi des instruments à percussion dans l'orchestre symphonique occidental.

cessé de s'enrichir : shell-chimes, wood-chimes, glass-chimes, sand-blocks, gongs thaïlandais, mokugyo japonais, etc., non sans engendrer quelquefois une pléthore dangereuse d'ensembles peu maniables. Des formations de percussionnistes autonomes ont suscité tout un répertoire pour leurs groupes (ainsi, les Percussions de Strasbourg).

Il faut mentionner pour finir les bruitistes italiens Luigi et Antonio Russolo (1913) ainsi que les néo-dadaïstes et bruitistes plus récents, qui adjoignent aux instruments cités plus haut quantité de matières et d'objets hétéroclites (papier, tissus, emballages, bouteilles, morceaux de plastique...) pour obtenir un grain sonore de plus en plus inouï. Même les instruments classiques subissent l'extension du jeu percussif (frappés sur la caisse de résonance des instruments à cordes, frappés de la paume ou entrechoquements de sourdine plunger avec le pavillon des cuivres, bruits de clés des bois, par exemple).

Face à ce débordement des instruments traditionnels par les instruments à percussion, il est permis de se demander si l'on assiste à une étape irréversible de l'évolution musicale ou à une mode, un engouement passager. L'avenir apportera la réponse. Mais l'histoire enseigne qu'en musique il n'existe guère d'événements gratuits, et l'expérimentation, tant en matière de timbre qu'en matière d'utilisation polyrythmique et mélodieuse, a tellement agrandi le champ sonore, qu'on imagine mal un abandon radical des voies ainsi ouvertes aux musiciens.

Paul MÉFANO

Avec son rytmicon, Turner fut, en 1931, le premier à associer électronique et percussion. Le véritable développement se produisit

durant les années 1960 avec les « boîtes à rythme » ; utilisant des sons synthétisés d'une qualité plutôt médiocre, et des rythmes préprogrammés, ces instruments n'étaient en fait que des métronomes perfectionnés (SideMan, par Wurlitzer, en 1960).

Avec les progrès technologiques, et du fait d'une demande de plus en plus forte, une nouvelle génération de percussions électroniques voit le jour au cours des années 1970-1980. Désormais, les sons peuvent être soit synthétisés (Kit Space Drum chez Pearl, TR608 chez Roland), soit enregistrés (échantillonnés) et stockés dans une mémoire d'ordinateur (Lynn Drum, Simmons...). Le déclenchement des sons est effectué par un séquenceur (boîte à rythme) programmable, ou par l'intermédiaire de *pads* (tampons munis de capteurs, rappelant la forme des toms de batterie), ou bien encore à l'aide de capteurs, généralement piézo-électriques, appliqués aux instruments traditionnels. Le musicien peut définir lui-même ses propres séquences rythmiques (*patterns*) et intervenir sur différents paramètres du son (forme d'onde, attaque, durée, décroissance).

Avec le développement, depuis 1983, du protocole M.I.D.I. (*musical instrument digital interface* : protocole de communication informatique – englobant matériel et logiciel – dont l'objet est d'assurer le transfert standardisé d'informations essentiellement musicales entre instruments de musique et/ou autres appareils spécifiques) et des interfaces associées, toutes sortes d'événements peuvent être déclenchés à partir d'instruments M.I.D.I. (séquenceur, déclencheurs manuels, pads), notamment avec le *kat* (déclencheur reprenant la forme d'un clavier de marimba). Parallèlement, des sons de percussions échantillonnés peuvent être déclenchés par tout instrument M.I.D.I. maître (clavier de synthétiseur généralement).

Les recherches tendent à multiplier le nombre de paramètres pris en compte par les capteurs et les interfaces afin de reproduire le plus fidèlement possible la frappe de l'instrument.

Jean GAUTHIER

Rester à l'écoute de l'histoire de la percussion, c'est une façon tout authentique de comprendre son temps. Cet instrument s'est dégagé en effet de sa sujétion à l'égard de l'orchestre en refusant d'être réduit à un simple support rythmique. En cessant d'être une partie d'un ensemble, il a accédé à l'autonomie, et son mérite le plus évident est de ne pas être tombé dans le piège de la mimésis. Pour acquérir ses titres de noblesse, la percussion n'a pas mimé la facture mélodique des autres instruments. La reconnaissance qu'elle exige est celle de sa singulière identité, qui peut être définie par un désir absolu de communication, ainsi qu'un souci d'humanisation. Ce souci est tangible depuis *Ionisation* (1931) de Varèse et *Zyklus* (1959) de Stockhausen, car, dès lors, les compositeurs écrivent tantôt pour un groupe de percussionnistes, tantôt pour un soliste. Depuis 1961, date de leur création, les Percussions de Strasbourg (formation comprenant six artistes) ont créé et présenté, dans toutes les villes du monde, plus d'une centaine d'œuvres pour percussion pure, tout en poursuivant leur mission d'initiation en organisant des stages auprès des jeunes. Nous ne citerons ici que quelques œuvres écrites principalement pour six percussions : *Études chorégraphiques* (1963) de Maurice Ohana, *Cycle* (1967) de Gilbert Amy, *Persephassa* (1969) et *Pléiades* (1978) de Iannis Xenakis, *Equal* (1970) de Marius Constant, *Kryptogramma* (1972) de Georges Aperghis, *Musik im Bauch* (1975) de Karlheinz Stockhausen, *Hiérophonie V* (1975) de Yoshihisa Taira, *Actuor* (1980) de Yvo Malec.

La percussion accède à une absolue indépendance lorsque, sur la grande scène du Palais Garnier, le ballet *Zyklus* de Stockhausen, dont la chorégraphie est de Michel Descombey, est présenté en 1968 par Sylvio Gualda, premier timbalier solo du Théâtre national de l'Opéra. Cet événement suscitera la composition d'œuvres pour percussion solo : *14 Stations* (1970) de Marius Constant, *May* (1972) de Nguyen Thien Dao, *Ball* (1973) de Jean-Pierre Drouet, dans une chorégraphie de Félix Blaska créée par la danseuse France Mérovak. Avec ce programme inédit, Sylvio Gualda donne, en 1973, au grand auditorium de Radio France, pour la première fois dans l'histoire de la musique, un récital de percussion. Cette expérience sera renouvelée à la demande de Rolf Liebermann en 1977, à l'Opéra de Paris, avec la création française de *Psappha*, de Iannis Xenakis (créé à Londres en 1976). Le jeu du percussionniste ne se réduit pas alors à une pure gestuelle des avant-bras : l'écriture contemporaine lui donne une règle certes, mais en même temps la liberté de l'interpréter. Les récitals pour percussion solo, entendus dans le monde entier, révèlent l'attrait du public pour cette progression d'un seul homme dans l'espace, pour cet itinéraire solitaire semé d'obstacles, qui évoque si bien notre tragique réalité. Ainsi dans les *14 Stations* de Marius Constant (créé au festival de Royan le 23 mars 1970), le percussionniste évolue au milieu d'une centaine d'instruments. Au trajet douloureux de l'homme qui chute sous les coups est substitué un chemin, qui, grâce à la percussion, devient méditation. Le cri de douleur est dépassé par le cheminement d'un percussionniste qui arrache au monde et à lui-même ni reproche ni violence, mais des sons. Dans sa façon d'être attentif aux instruments par la précaution de son toucher, l'interprète dans *May*, de Nguyen Thien Dao, par exemple, semble assister à l'éclosion d'un monde en même temps qu'il le produit.

Comme pour une orchestration, les compositeurs ont savamment combiné l'infinité des percussions mises à leur disposition. Mais ils ont inventé aussi de nouveaux instruments : le clavier de wood-blocks accordés, différent du xylophone et du marimba, le géophone (constitué de deux peaux tendues sur un cercle de bois) à l'intérieur duquel sont jetées de petites billes de plomb et qui évoque le bruit de la mer, le sixxen, clavier de métaux accordés au quart de ton.

Loin de voir dans l'intérêt sans cesse croissant des compositeurs pour cet instrument, ainsi que dans les vocations d'interprètes, y compris féminines, une sorte de mode, nous devrions nous interroger plutôt sur l'absence de la percussion pendant de si longs siècles. Si, en Occident, elle n'a fait entendre sa voix qu'au xx^{e} siècle, c'est que, trop proche du bruit, elle apparaissait dans notre culture comme l'expression des passions, émanations de la vie du corps et, à ce titre, devant être soumise à l'esprit. Ce parallélisme, sinon cette primauté du monde spirituel sur le monde des sens, a sévi dans l'instrumentation comme dans d'autres domaines. La musique classique depuis le xvii^{e} siècle n'a pas su voir la dimension métaphysique de la percussion que l'Asie, l'Amérique et l'Afrique ont, elles, bien comprise. En effet, la percussion règle le temps, et le temps règle la percussion. Notre civilisation a péché par l'oubli de ses origines, mais cette mémoire commence à nous être restituée avec les œuvres de Iannis Xenakis, qui ne sont ni un retour ni une nostalgie, mais une inspiration tournée vers le passé, vers la source de notre civilisation, afin de pouvoir mieux assumer le présent et prévoir l'avenir. (La percussion avait une importance essentielle dans la musique antique. *Psappha* l'exprime parfaitement en restituant un rythme « cardiaque » auquel se soumet le son.)

V. MAHILLON, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 5 vol., Gand-Bruxelles, 1893-1922
M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, 3 vol. (1636-1637), rééd. fac-sim., F. Lesure éd., C.N.R.S., Paris, 1964
L. PILLAUT, *Instruments et musiciens*, Préf. A. Daudet, Paris, 1880
M. PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, t. II : *Von den Instrumenten-Wolfenbüttel* (1618), rééd. R. Eitner, in t. XIII de *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, Berlin, 1884
L. RUSSOLO, *L'Art des bruits. Manifeste futuriste* (*Arte dei Rumori*, 1913), Paris, 1913, rééd. 1954
C. SACHS, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913 ; *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, 1929 ; *The History of Musical Instruments*, Norton, New York, 1940, 2e éd. 1968 ; *The Rise of Music in the Ancient World, East and West, ibid.*, 1943
C. SACHS & E. HORNBOSTEL, « Systematik der Musikinstrumente », in *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, t. XLVI, 1914
A. SCHAEFFNER, « Genèse des instruments de musique », in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique*, t. I, Paris, 1960 ; *Origine des instruments de musique*, Paris, 1936, rééd. 1968
W. STAUDER, *Les Instruments de musique* (*Das kleine Buch der Musikinstrumente*, 1957), trad. L. Jospin, Paris, 1963
P. TRICHET, *Traité des instruments de musique* (env. 1640), rééd. fac-sim., F. Lesure éd., Paris, 1957, réimpr. Minkoff, Genève, 1978
J.-P. VANDERICHET, *Les Instruments à percussion*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1977.

PHILADELPHIA INTERNATIONAL RECORDS

Le « son » développé à Philadelphie dans les années 1970 se trouvait à mi-chemin entre la soul de Memphis et Ie disco internationaI, d'une part, et, d'autre part, entre la pop de Detroit et Ie mouvement Hi-NRG (« haute énergie », dance music ultrarapide devenue populaire dans les clubs gay durant les années 1980). Label phare de cette époque, Philadelphia International Records se distingue par un son mêlant fort à propos le timbre des cymbaIes charleston et des cordes, sur un fond de message social et de plaintes venues du fond de l'âme. Cette firme afro-américaine est fondée par deux auteurs-producteurs rescapés du déclin qui frappe l'industrie musicale de PhiladeIphie durant Ies années 1960 : Kenny GambIe, originaire de PhiladeIphie, et Leon Huff, natif du New Jersey. Les deux hommes sont secondés par Linda Creed, chanteuse devenue auteur, et par Thom Bell, auteur et arrangeur qui avait contribué à définir le son du groupe Delfonics chez l'autre grand labeI de Ia vilIe, PhiIly Groove Records. Ensemble, ils inventent un nouveau genre de souI pop, qui peut sembler rebattu quand on l'analyse mais qui connut un immense succès sur les pistes de danse. Mettant à profit les talents rythmiques des musiciens de studio de chez Sigma, qui connaissent également un succès personneI sous le nom de MFSB (Mother Father Sister Brother), Ie styIe musicaI élaboré par Philadelphia International repose sur des orchestrations inhabituelles, utilisant le cor d'harmonie, par exemple.

Me and Mrs. Jones (1972), récit voilé d'une aventure, lança la

carrière de Billy Paul, chanteur de ballades se produisant dans les boîtes de nuit. Après avoir passé près de vingt ans dans l'industrie du disque, Harold Melvin & The Bluenotes accèdent au rang de stars, tandis que le chanteur du groupe, Teddy Pendergrass, devient le *sex symbol* type des années 1970. Après dix ans de carrière, The O'Jays se hissèrent eux aussi dans les dix premières places du hit-parade américain avec *Back Stabbers* (1972) et *Love Train* (1973), deux titres au message social volontairement naïf. Gamble et Huff donnent alors le ton au mouvement disco – *The Best Disco in Town* (1976) de Ritchie Family et *YMCA* (1978) des Village People seront ainsi enregistrés dans les studios de Sigma. Le dernier grand tube de Philadelphia lnternational Records, le désormais classique *Ain't No Stoppin' Us Now* (1979), interprété par (Gene) McFadden et (John) Whitehead, sort lorsque la dance music connaît l'une de ses épisodiques périodes de schisme entre courant afro-américain et courant blanc. Quelques années plus tard, Daryl Hall et John Oates – enfants chéris de la soul de Philadelphie – allaient ajouter à leurs paroles de rhythm and blues traditionnel les nouveaux rythmes noirs du hip-hop.

Peter SILVERTON

E.U.

nouveaux publics, notamment dans les milieux estudiantins. Il reprend la politique des tournées, ralentie dans les dernières années d'Ormandy, et inscrit des ouvrages lyriques (en version de concert) au répertoire de l'orchestre qui devient, sous sa direction, l'une des formations symphoniques américaines les plus éclectiques tout en conservant sa finesse et sa transparence sonores.

Avec l'arrivée de Wolfgang Sawallisch, l'orchestre opère un retour aux sources vers les bases du répertoire symphonique austro-allemand, un peu négligées au profit d'œuvres plus spectaculaires. Le style de l'orchestre s'enrichit d'une nouvelle rigueur classique qui étouffe un peu son élégance naturelle. Une ère de compromis – marquée par une certaine mésentente entre Christoph Eschenbach et l'orchestre – a commencé à l'aube de son deuxième siècle d'existence.

Alain PÂRIS

PHILHARMONIE TCHÈQUE
ORCHESTRE DE LA

Le principe de la fondation de la Philharmonie tchèque (encore appelée Orchestre philharmonique tchèque ; en tchèque : Orchestr České Filharmonie) remonte à 1894. Il existait depuis longtemps une vie symphonique active à Prague, mais sans la moindre continuité. Les premiers concerts de la nouvelle Philharmonie se déroulent dans le cadre de la Société d'encouragement de la musique en Bohême, avec des instrumentistes de l'orchestre du Théâtre national de Prague. Le premier concert a lieu le 4 janvier 1896 sous la baguette d'Antonín Dvořák. Au cours des premières années, la Philharmonie donne quatre concerts par saison. Mais, après la grève des musiciens du Théâtre national et le licenciement de certains d'entre eux, en 1901, une nouvelle entité se constitue, indépendante du Théâtre national, et qui se consacre exclusivement au concert sous la direction de Ludvík Vítězslav Čelanský. Celui-ci ne reste qu'une saison, du 15 octobre 1901 au 16 avril 1902. En mai et juin 1902, l'orchestre effectue sa première tournée à l'étranger, en Angleterre, sous la direction de Jan Kubelík. Entre 1906 et 1918, Vilém Zemánek est à la tête de l'orchestre ; ce premier mandat d'une certaine durée permet de fédérer l'orchestre et de lui donner un style. La survie de l'orchestre est alors le problème fondamental et, pour faire vivre les musiciens, il se produit dans des villes d'eau ou dans des cafés-concerts. Heureusement, Prague est un centre musical très important et la réputation de l'orchestre s'affirme. Le 19 septembre 1908, Gustav Mahler est au pupitre pour la création de sa *Septième Symphonie « Chant de la nuit »*.

PIANO

Introduction

Dans le monde occidental, le piano est devenu, après la guitare, l'instrument le plus répandu dans le grand public. En effet, sa polyphonie et sa tessiture (possibilité de jouer plusieurs notes ensemble sur une grande étendue d'octaves) en ont fait l'instrument de base de toute éducation musicale. Le piano se suffit à lui-même et peut exprimer tous les genres. Si son succès a été confirmé, il faut rappeler que ses débuts ont été bien hésitants, et son utilisation quelquefois contestée par les premiers compositeurs qui l'ont découvert.

Les pianoforte du XVIII^e^ siècle, en effet, ne ressemblaient en rien aux pianos d'aujourd'hui... Contrairement à beaucoup d'autres instruments solistes qui avaient déjà acquis leur forme définitive (harpes, violons, guitares, vents, etc.), les premiers pianos étaient assez « chétifs » et de conceptions assez différentes d'un facteur à l'autre, d'un pays à l'autre. Il fallut attendre la fin du XIX^e^ siècle pour voir se généraliser les principes de fabrication qui sont maintenant les nôtres (cadre métallique, cordes croisées, mécanique à répétition perfectionnée, feutres sur les marteaux, etc.). L'esthétique sonore s'est ainsi modifiée considérablement en un siècle, et le timbre des instruments d'aujourd'hui est bien différent de celui des pianoforte ou *Hammerflügel* (pianos à queue à marteaux) de Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt ou Chopin.

Feurich, Euterpe, Steingraeber). D'autres, soucieux de parfaite technologie, ont porté le standard contemporain au plus haut niveau (Ibach, Grotrian-Steinweig, Sauter, Schinmel, Pfeiffer, Kemble et certains modèles de Yamaha). D'autres, enfin, développent, avec des réussites variables, des fabrications de série à moindre prix pour l'étude (productions asiatiques, d'Europe de l'Est, des pays nordiques, de Grande-Bretagne...).

Pour la France, de graves erreurs de gestion, de stratégie commerciale et une carence de politique dans la formation professionnelle ont entraîné la fermeture, dans les années 1970, des fabriques françaises de PleyeI, d'Érard, de Gaveau et de queIques autres bons facteurs. On ne peut qu'espérer la renaissance en France d'une facture instrumentale qui fut l'une des plus brillantes du monde.

Daniel MAGNE

• La littératnre pour piano

La plupart des compositeurs se sont tournés vers le piano, cet instrument privilégié, en faisant appel à ses ressources les plus variées, de la musique de chambre au concerto, du récital à l'accompagnement, sans oublier la musique à deux pianos ou pour piano à quatre mains. Sa richesse poIyphonique Iui permet de recréer un univers harmonique auquel peu d'instruments peuvent accéder.

Le piano étant l'héritier d'une longue descendance d'instruments à clavier, son répertoire propre ne voit le jour que progressivement, à mesure que s'imposent ses nouvelles ressources. La musique pour clavier de la seconde moitié du XVIIIe siècle s'adresse

où le piano tient une partie centrale. Balayant l'héritage reçu, Beethoven crée de nouvelles formes mieux adaptées au langage qu'il confie à son instrument d'élection : poésie (*Sonate n° 14 « Clair de lune »* ou *Sonate n° 15 « Pastorale »*), force dramatique (*Sonate n° 8 « Pathétique »*), élans tourmentés (*Sonate n° 23 « Appassionata »*), imitation des sonorités de l'orchestre, lutte contre les éléments (les cinq dernières sonates). Ses concertos voient le piano s'affirmer face à un orchestre plus étoffé que celui de Mozart : les progrès de la facture le lui permettent, mais la langue a aussi considérablement évolué, faisant appel aux ressources de la pédale, à une écriture en octaves ou arpégée qui dégage une masse sonore considérable (*Concerto n° 5 « L'Empereur »*). Beethoven sait également se montrer intimiste, réduisant l'intervention du piano à une simple phrase face à un orchestre déchaîné (*Concerto n° 4*).

Le romantisme

Les premiers compositeurs romantiques s'attachent davantage à la virtuosité naissante de l'instrument qu'à la diversité de ses possibilités : Weber ou Mendelssohn – plus poète dans ses *Romances sans paroles* – se montrent avides de traits jaillissants, de grands sauts, d'octaves brisées ou de doubles notes. Mais les mêmes effets semblent plus intimes sous la plume de Schubert ; ses vingt-deux sonates se caractérisent par de longs développements et une invention mélodique sans cesse renouvelée qui parvient à son apogée dans les *Impromptus*, op. 90 et op. 142 ; la *Wanderer-Fantasie*, monument de virtuosité et d'architecture qui repose sur un thème unique, se situe à mi-chemin entre la conception titanesque de Beethoven et l'approche plus diabolique de Liszt.

Avec Schumann s'ouvre une ère nouvelle qui voit évoluer considérablement la technique instrumentale. Son imagination sans bornes le conduit à des découvertes servant à traduire une pensée musicale complexe : polyphonie, rythmique omniprésente, anticipation des basses, doubles notes à écarts variables ou partage de la mélodie entre les deux mains. Peu à l'aise dans le moule des formes classiques – à l'exception de son *Concerto en la mineur* –, Schumann donne le meilleur de lui-même dans des cycles de pièces libres qui traduisent son esprit d'invention et de fantaisie (*Carnaval*, *Kreisleriana*, *Fantaisie*) ou son sens poétique exacerbé (*Scènes d'enfants*, *Scènes de la forêt*). La variation, seul élément formel qui semble lui convenir, prend chez lui une dimension presque improvisée (*Études symphoniques*).

Chopin a dédié au piano la quasi-totalité de son œuvre. Immense virtuose, il réalise une synthèse étonnante entre les diverses influences que l'on retrouve en lui : âme polonaise, respect germanique des formes, goût français de la liberté et passion pour le bel canto. À cette synthèse, il ajoute une invention harmonique et un sens de la concision resté inégalé (*24 Préludes*, *Nocturnes*). Moins entravé que Schumann par le respect des formes, il livre ses idées les plus riches dans les *4 Scherzos*, les *4 Ballades*, la *Fantaisie* ou les *3 Sonates*. On ne saurait oublier les danses – *Polonaises*, *Valses*, *Mazurkas* –, pages de joaillerie souvent mal comprises qui ont joué un rôle essentiel pour sa notoriété.

La tradition associe généralement la musique de Liszt à la notion de virtuosité, idée reçue qui revient à ignorer le poète des *Années de pèlerinage*, des deux *Légendes* ou des œuvres ultimes, aux sonorités prophétiques, pour ne retenir que les études et paraphrases, les *Rhapsodies hongroises* ou la *Sonate en si mineur*. Dans ces dernières œuvres, partant des découvertes de Beethoven ou de

caractérisent cette musique à laquelle ont nui des interprétations mièvres et efféminées (*Nocturnes, Barcarolles, Ballade...*). Debussy choisit un univers de sensations ou de paysages : transparence, flou, couleurs ignorées jusqu'alors et soutenues par une harmonie libérée (*Préludes, Suite bergamasque, Images*). Dans le domaine technique, il réalise une irremplaçable synthèse entre la virtuosité classique et le nouveau langage (*Études, Pour le piano*).

À la liberté debussyste s'oppose la rigueur de Ravel, qui utilise l'apport de ses aînés à des fins mélodiques et rythmiques tout en évoluant parfaitement dans le moule des formes classiques (*Sonatine, Le Tombeau de Couperin, Concerto en sol* et *Concerto pour la main gauche*). Il sait décrire (*Miroirs, Ma Mère l'Oye*) ou évoquer (*Gaspard de la nuit*), mais toujours avec la même précision. Poète très sensible, Ravel tire souvent un voile pudique que l'interprète doit savoir lever.

L'école russe, directement issue de la technique lisztienne, s'est peu manifestée dans le domaine du piano. On retiendra la fantaisie orientale de Balakirev *Islamey* et les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Dans le domaine concertant, le *Premier Concerto* de Tchaïkovski s'est imposé comme cheval de bataille de tous les virtuoses. Il faut attendre la génération suivante pour voir l'école russe proposer une nouvelle littérature pour piano avec Rachmaninov et Scriabine. Les quatre concertos et les *Préludes* du premier parlent une langue néo-romantique qui contraste avec l'audace harmonique des dix sonates du second, support d'une philosophie originale. À la recherche de rythmes nouveaux, Stravinski propose un piano virtuose et percutant (*Petrouchka*) avant de se tourner vers un néoclassicisme formel (*Sonate, Concertos*). Prokofiev suivra son aîné sur le premier terrain,

excessive au point d'en altérer le texte pour l'adapter à la conception d'ensemble : l'enregistrement de la *Sonate « Clair de lune »* de Beethoven par Paderewski en est l'un des exemples les plus frappants. Parallèlement, Busoni fait revivre la musique de Bach, dont il transcrit au piano les grandes œuvres d'orgue, alors qu'Édouard Risler (1873-1929) et Blanche Selva (1884-1943) ressuscitent *Le Clavier bien tempéré*. En 1906, Risler donne l'intégrale des sonates de Beethoven, événement essentiel pour Paul Dukas.

À la même génération se dessinent deux nouvelles orientations. Certains pianistes, comme Ricardo Viñes (1875-1943) ou Marguerite Long (1874-1966), se consacrent à la musique de leur temps, créant ou suscitant une nouvelle littérature : Fauré, Debussy, Ravel, Granados ou Albéniz leur doivent la diffusion rapide de leur musique ; Marguerite Long saura transmettre le flambeau à ses disciples qui, généralement, se limiteront au répertoire qu'elle avait révélé. Sans négliger la musique de leur temps, Alfred Cortot (1877-1962), Joseph Lhévinne (1874-1944) et Sergueï Rachmaninov (1873-1943) se présentent encore comme des héritiers tardifs du piano romantique. Mais ils savent tempérer les excès de leurs aînés par un retour au texte et une nouvelle tendance à la construction d'ensemble. La notion de son s'impose, supportée par un nouvel usage de la pédale, plus parcimonieux, et la technique digitale se développe.

Avec Artur Schnabel (1882-1951), Wilhelm Backhaus (1884-1969), Edwin Fischer (1886-1960) et Arthur Rubinstein (1886-1982), une page semble tournée. Schnabel et Backhaus donnent à l'œuvre de Beethoven une dimension nouvelle par une approche globale ; Rubinstein modernise l'héritage de Paderewski ; Fischer affirme une conception du classicisme faite de rigueur et de

faisait figure d'anticonformiste, cherchant toujours une approche nouvelle dans la perfection absolue, ce qui limitait ses prestations au studio d'enregistrement. À l'inverse, le tempérament de Martha Argerich (1941) remet en question tous les canons de la rigueur et du dépouillement. Contrairement à la plupart des pianistes, Murray Perahia (1947) construit son répertoire à partir de Mozart, et sa démarche générale reste celle d'un grand classique. Radu Lupu (1945) s'affirme comme l'un des grands poètes du piano.

Dans un tel contexte, les nouveaux talents doivent s'imposer d'emblée avec un bagage technique et musical que leurs aînés n'acquéraient qu'au fil des années. Les concours internationaux ouvrent les portes de la carrière à de jeunes prodiges qui ne font souvent que des apparitions éphémères au panthéon des pianistes. L'appareil médiatique et commercial qui entoure les artistes susceptibles de devenir des poules aux œufs d'or enterre autant de carrières qu'on voudrait en fabriquer. Et, si Evgeni Kissin (1971) est parvenu à s'imposer dans un tel contexte en poursuivant normalement son évolution artistique, il le doit à la solide protection qu'exerce autour de lui un entourage vigilant. Mais des dizaines d'autres, qui n'ont pas su résister aux attraits de la gloire, ont disparu des scènes, victimes d'une société trop avide de sensationnel.

Alain PÂRIS

Bibliographie

L. AGUETTANT, *La Musique de piano, des origines à Ravel*, Albin Michel, Paris, 1954, rééd. Éd. d'aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1981
P. & E. BADURA-SKODA, *L'Art de jouer Mozart au piano*, Buchet-Chastel, Paris, 1954, nouv. éd. 1980
P. BADURA-SKODA & J. DEMUS, *Les Sonates de Beethoven*, Lattès, Paris, 1981

A. BRENDEL, *Réflexions faites*, Buchet-Chastel, 1982 ; *Musique côté cour, côté jardin, ibid.*, 1994
A. CORTOT, *La Musique française de piano*, P.U.F., Paris, 1930, rééd. 1981 ; *Cours d'interprétation*, Slatkine, Genève, 1980
L. KENTNER, *Piano*, Hatier, Paris, 1978
K. LEIMER, *Le Jeu moderne du piano*, Max Eschig, Paris, 1932
D. MAGNE, *Guide pratique du piano*, Van de Velde, 1985
D. MATTHEWS, *La Musique pour piano de Brahms*, Actes Sud, Arles, 1994
J. MEYER-JOSTEN dir., *Conversations*, Van de Velde, 1989
G. MOORE, *Faut-il jouer moins fort ?*, Buchet-Chastel, 1982
Y. NAT, *Carnets*, La Flûte de Pan, Paris, 1983
H. NEUHAUS, *L'Art du piano*, Van de Velde, 1971
A. PÂRIS, « Histoire de la musique pour piano » et « Histoire de l'interprétation pianistique », in M. Archimbaud et M. Weiss dir., *Le Guide du piano*, Mazarine, Paris, 1979 ; *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX*^{e} *siècle*, Robert Laffont, Paris, 4^{e} éd. augm. 1995
F.-R. TRANCHEFORT dir., *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Fayard, Paris, 1987.

PLAGALE CADENCE

Formule harmonique conclusive qui fait passer de la sous-dominante à la tonique ; par exemple, en *ut* majeur, de *fa* (sous-dominante, 4^{e} degré) à *ut* (tonique, 1er degré) : *fa-la-ut*, suivi de *do-mi-sol-ut*.

Pierre-Paul LACAS

PLAIN-CHANT

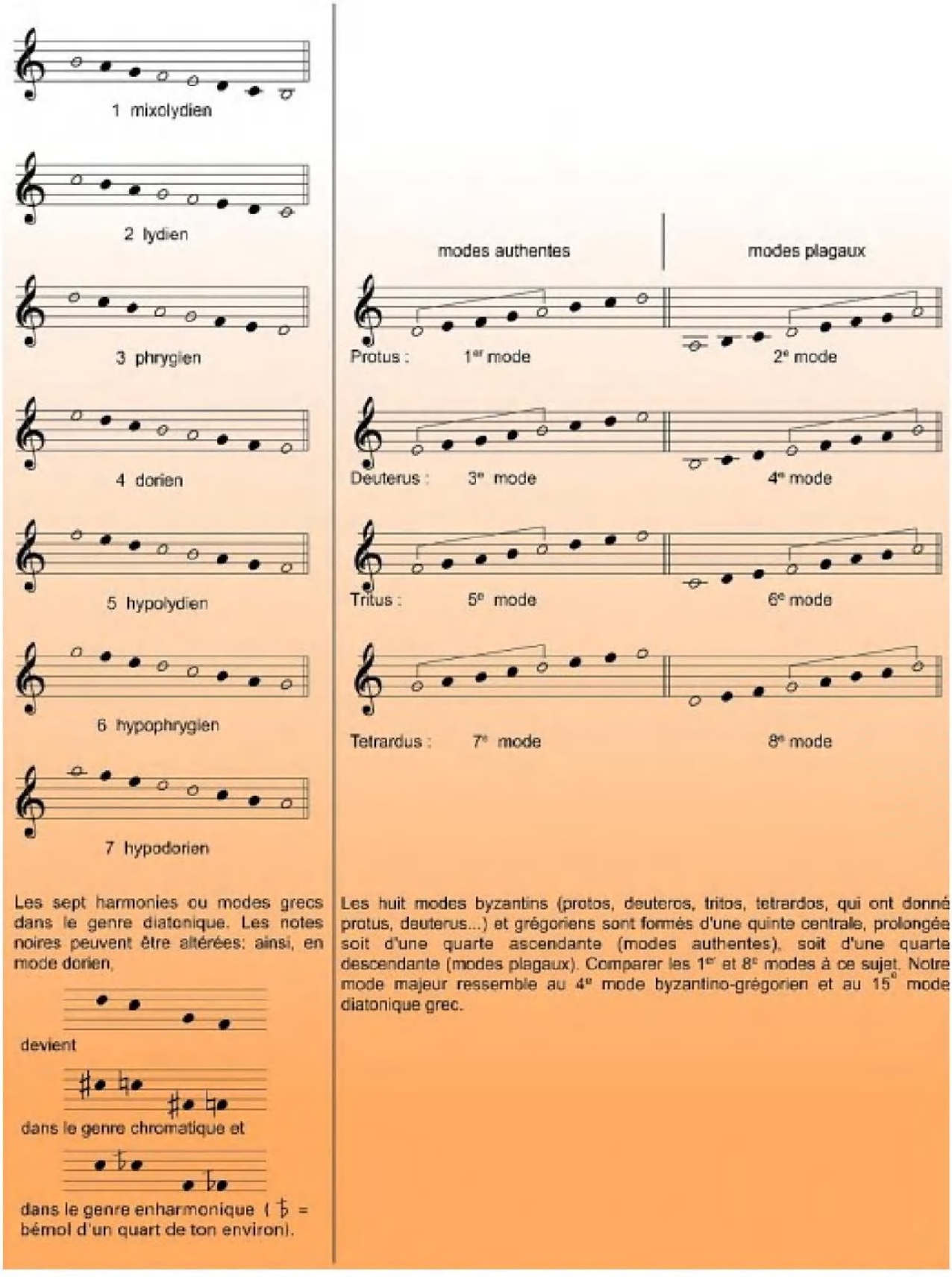
Introduction

Le nom de plain-chant désigne l'ensemble du répertoire des mélodies de l'Église catholique romaine d'Occident pour la messe et l'office ; on l'appelle aussi souvent chant grégorien. C'est le chant séculaire officiel de l'Église catholique romaine révélé par les manuscrits depuis le IXe siècle et restauré à partir de la fin du XIXe siècle.

C'est un répertoire monodique immense, en fait le plus riche répertoire religieux de toute l'histoire ; son inspiration spirituelle, tant dans la pensée que dans le sentiment, lui a conféré un niveau esthétique élevé. Cette inspiration fit créer des formes nouvelles et nous sommes là aux sources de l'histoire de la musique en Occident. L'influence en fut considérable, qu'il s'agisse de l'évolution des formes, de la notation, du génie mélodique, de la polyphonie ou du drame. C'est aussi une réussite, sans doute unique en Occident, de l'union toujours difficile du mot et de la mélodie. Sa magnificence, que révèle l'écoute des disques, abondants à l'heure actuelle, montre qu'il est difficile à exécuter en ses innombrables finesses et qu'il est, peut-être, aussi difficile à définir. Toutefois, les études paléographiques, sémiologiques et scientifiques continuent d'en dévoiler les secrets.

• Histoire

Le vieux mot de plain-chant désigna, vers le XIIe siècle, le chant de l'Église catholique ; existant depuis plusieurs siècles, il apparut alors *planus* par opposition à un chant nouveau où la division du temps (brèves, semi-brèves, etc.) acheminait vers une composition plus complexe, moins asservie à la rythmique propre du mot latin. On a beaucoup discuté sur l'origine de ces mélodies ; le chant grégorien n'est pas, comme on l'a prétendu, l'œuvre de Grégoire le Grand, pape de 590 à 604, lequel mit en ordre le calendrier liturgique et l'ordonnance des prières, et provoqua sans doute ainsi le progrès musical et une certaine unité dans le répertoire. Il semble que ce chant, sous sa forme actuelle, ait été élaboré à partir d'un modèle plus ancien, peu après 750, entre Loire et Rhin, en milieu bénédictin et carolingien ; ensuite, il l'emporta dans toute l'Europe (sauf à Milan) sur tous les répertoires régionaux antérieurs (gallican, hispanique, bénéventain...) et même sur le chant des basiliques romaines qui semble avoir été à son origine. Quoi qu'il en soit du lieu et de la date de cette origine, il apparaît, dans les premiers livres liturgiques (IXe s.), comme un tout bien constitué, homogène, avec des formes nettes (psaumes, antiennes, répons, etc.), un langage musical bien défini et bien assimilé... Combien de temps fallut-il pour créer ce langage si élaboré ? Le plain-chant a, par exemple, une rythmique quasi instinctive fondée sur celle du mot latin, une syntaxe modale très précise, unique en Occident, ou encore une écriture méticuleuse qui nous dévoile toujours de nouveaux secrets expressifs. Enfin, ce chant se révèle dès l'origine comme un commentaire musical hautement contemplatif. Un ensemble relativement considérable de manuscrits permet, à partir de la fin du IXe siècle, d'étudier ce répertoire à sa source de diffusion. De nombreuses notations (les principales sont sangallienne, bénéventaine, messine, française, aquitaine et bretonne) expriment, de manières différentes, mais avec une convergence étonnante, les



Modes grecs et byzantino-grégoriens. *Comparaison entre modes grecs et modes byzantino-grégoriens*

Ainsi, l'artiste grégorien combine, en une sorte de contrepoint libre, la mélodie native du mot et les formes modales de son temps. Le

Copyrighted material

comme cela pourrait se faire avec n'importe quelle autre mélodie. Grâce à l'électronique et à l'informatique, le signal musical est dépouillé des variations mélodiques et des paroles qui sont l'information à interpréter ; seules les moindres nuances de la dynamique apparaissent sur une courbe appelée rythmogramme ; on y voit la forme propre de chaque interprète, sa connaissance du détail neumatique, les relations entre l'accent et la finale, sa recherche des pôles d'intensité, la maîtrise de son propre tonus, les nuances de son agogique ; en somme, le rythmogramme est une radiographie scientifique de l'interprétation. On peut ainsi comparer les interprétations et établir une carte d'identité des interprètes. Le chant grégorien fut ainsi, dès 1957, le premier sujet d'une étude scientifique aussi poussée de « l'homme dans son expression », étude rendue possible grâce à l'électronique.

Le chant grégorien est encore chanté dans de nombreux monastères ; si des maîtres ont analysé sa structure et son esthétique, il faut reconnaître que l'Église catholique n'a pas encore vraiment étudié la théologie positive de sa prière chantée. Peut-être en sera-t-il du chant grégorien comme de Bach ou de Palestrina, redécouverts après un long temps d'ignorance ou de dédain.

Jean JEANNETEAU

• Un problème musicologique

Parler d'une authentique redécouverte du grégorien supposerait que soient résolus nombre de problèmes musicologiques concernant les origines d'une part, les rapports esthétiques entre les styles, les formes et les interprétations d'autre part. Le grand public cultivé ignore trop que les formes du plain-chant sont multiples et que leurs dates de composition s'étendent sur plus d'un millénaire. Elles vont

de la cantillation psalmodique au développement mélodique élémentaire jusqu'au *bel canto* de certains traits, alléluias ou antiennes mélismatiques (cf. offertoire « Ave Maria »,), en passant par les pièces de chants syllabiques et de chants neumatiques peu ornés. Les kyries mélismatiques, très ornés, ont donné naissance à une luxuriante littérature musicale de *tropes* (les premiers tropes datent de Notker, vers 850). Chants de solistes improvisateurs, s'accompagnant parfois d'instruments à percussion, ou chants de *scholae* (sauf pour quelques courts passages, ressemblant à des refrains, à la rythmique précise et régulièrement mesurée, que l'on pouvait confier aux fidèles), le grégorien est loin de constituer ce bloc à l'esthétique monolithique que d'aucuns pourraient penser, comme si un seul style de composition commandait à une interprétation obéissant à un seul principe d'exécution. Sans parler des questions d'intonation de gammes non tempérées, ni de la querelle rythmique, que de différences entre un gloria ambrosien syllabique qui égrène sur quelques notes, à l'intérieur d'un intervalle de faible ambitus, une mélodie tout entière au service des paroles, un kyrie mélismatique très lyrique et une page de Du Mont à l'esprit triomphal et affirmatif (*Messe royale*, *Messe du sixième ton*), toutes pièces appartenant canoniquement au corpus grégorien ! Et encore, entre un hymne ou une séquence aux battements précis et le récitatif des lectures du diacre et du prêtre ! Les chanteurs professionnels du plain-chant, au VII^{e} siècle, où les rencontrait-on sinon dans les monastères ? Et à quelle époque l'ensemble des paroisses de la chrétienté ont-elles chanté du grégorien, et, si elles l'ont fait, quel grégorien chantaient-elles ? « La plus grande faiblesse de toutes les théories élaborées consiste à vouloir appliquer un principe d'interprétation unique à un répertoire extrêmement divers » (J. Gélineau).

D'un autre point de vue, il faut rappeler que le grégorien ne s'est répandu dans les monastères carolingiens que par la volonté de romanisation de Pépin le Bref et surtout de Charlemagne. « L'organisation liturgique prenait rang d'une affaire d'État, de la plus importante des affaires d'État [...] L'unification musicale entreprise par saint Grégoire dans un but de solidarité spirituelle devenait sous l'impulsion de l'empereur un problème politique capital, car il y allait de l'unité morale d'un empire disparate qu'il fallait à tout prix agglomérer sous le signe de la catholicité » (J. Chailley). Ce but politique est au point de départ d'un vaste courant à la fois intellectuel et esthétique, qui parcourt tout le Moyen Âge. Les programmes scolaires des écoles monastiques et épiscopales, les seules de l'époque, comprenaient cinq matières d'enseignement, dont les trois premières concernaient la musique : les psaumes, le solfège, le chant, le calcul, la grammaire (cf. le *quadrivium*, quelques siècles plus tard). Mais on peut avancer que le peuple chrétien, ignorant le latin, n'a jamais chanté le corpus grégorien des spécialistes. Cela n'a-t-il donc pas été une erreur que d'avoir voulu le lui « imposer », à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, en prétextant une noble origine « antique » ? Dans le domaine de l'architecture, il suffit de rappeler que c'est au XIX^e^ siècle que l'on construisit du pseudo-gothique, à seule fin de faire de l'art « sacré ». De l'âge d'or du plain-chant, qui se situerait immédiatement après la réforme de saint Grégoire, seul reste musicologiquement assuré ce que la tradition orale a confié à l'écrit deux siècles après, au plus tôt.

Enfin, on imagine mal, à l'époque carolingienne, une exécution musicale éthérée, en demi-teinte, à voix détimbrée et comme désincarnée, interprétation à laquelle nous ont habitués la plupart des restitutions contemporaines. « L'habitude de trouver les diverses pièces de chant dit grégorien réunies côte à côte dans notre

xx^{e} s.), alors même qu'elles furent fortement contrariées durant sa vie, ont eu le mérite de se situer entre deux extrémismes (mensuralisme et égalitarisme) ; c'est à elles que pourraient se rattacher directement ou indirectement nombre d'essais contemporains (Iégor Reznikov, ensemble Venance Fortunat). Le grégorien est en train de quitter le seul espace liturgique, surtout celui de tradition monastique bénédictine, pour envahir les salles de concert, défendu par des solistes entraînés qui exploitent systématiquement le fonds inconnu du répertoire musical européen.

C'est dans le même mouvement de quête de la musique ancienne que le plain-chant musical français (Guillaume Gabriel Nivers, xvii^{e} s.) retrouve, lui aussi, son interprétation juste ; ainsi, en alternance avec les versets confiés à l'orgue (dans les *Messes* de Couperin, les *Magnificat* ou les *Hymnes* de Jean Titelouze...). Il serait anachronique de chanter les monodies de Henry Du Mont comme un *Kyrie* du temps de Charlemagne...

Le grégorien n'est pas, à proprement parler, un genre musical, mais un corpus pratique à fonction liturgique et à contenu stylistique éminemment divers. Il n'y a pas d'unité esthétique de tout ce qui est tenu canoniquement pour appartenir au plain-chant et il semble que toute restitution musicologique, qui prétendrait atteindre une vérité impossible fondée sur une origine qui relève du mythe, soit inadéquate. Cela dit, la question reste entière de savoir si les restaurations contemporaines dans les monastères, les scholae de cathédrales ou de grandes paroisses traditionnelles favorisent le recueillement et l'édification spirituelle des fidèles du xx^{e} siècle, répondant par là même à l'une des intentions de l'art sacré en exercice.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

W. Apel, *Gregorian Chant*, Indiana Univ., Bloomington, 1958
A.-J. Bescond, *Le Chant grégorien*, Buchet-Chastel, Paris, 1972
E. Cardine, *Sémiologie grégorienne*, Solesmes, 1970
J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Âge*, P.U.F., Paris, 1984
J. Claire, « L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », in *Revue grégorienne*, t. XL, n^{os} 5 et 6, 1962, t. XLI, n^{os} 1 à 6, 1963
P. Combe, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, Solesmes, 1969
« Congrès international de chant grégorien, Paris, mai 1985 », in *La Revue musicale*, n^{os} 379-380, 1985
S. Corbin, « Grégorien (Chant) », in F. Michel dir., *Encyclopédie de la musique*, Paris, 1959 ; *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris, 1960
P. Ernetti, *Il Canto gregoriano*, Venise, 1958
Études grégoriennes, 23 vol., Solesmes, dep. 1954
P. Ferretti, *Esthétique grégorienne* (*Estetica gregoriana*, 1934), trad. A. Agaësse, Paris, 1938, rééd. Solesmes, 1990
J. Gajard, *La Méthode de Solesmes*, Paris-Bruxelles, 1951
J. Gélineau, *Chant et musique pour le culte chrétien*, Paris, 1962
Le Graduel romain, édition critique par les moines de Solesmes, 3 vol. parus, depuis 1957
J.-Y. Hameline, *Le Chant grégorien*, Presses de l'Île-de-France, Paris, 1961
G. Houdard, *La Cantilène romaine*, Fischbacher, Paris, 1905
M. Huglo, *Bibliographie grégorienne*, Solesmes, 1935-1958 ; *Les Anciens Tonaires*, Soc. franç. de musicologie, Paris, 1971
J. Jeanneteau, « Style verbal », in *Revue grégorienne*, n° 4, 1957 ; « Rythmogramme », *ibid.*, n° 4, 1959
A. G. Madrignac & D. Pistone, *Le Chant grégorien, historique et pratique*, Champion, Paris, 1981, rééd. 1988
C. Maître, *La Réforme cistercienne du plain-chant*, thèse, Sorbonne, Paris, 1992
A. Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*, 2 vol., Solesmes, 1908-1927
A. Mocquereau, J. Gajard et al. dir., *Paléographie musicale*, 21 vol., Solesmes, depuis 1889
J. L. D'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique religieuse*, Paris, 1854-1860
J. L. d'Ortigue & L. Niedermeyer, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement de plain-chant*, Paris, 1856

loin de larges taches isolées en Afrique centrale ou australe, en Amérique précolombienne ou à la pointe de l'Islande. Il existe de véritables îlots, soit géographiques ou ethniques (par exemple en Grèce, où l'Épire seule connaît la polyphonie), soit liés à une forme définie (par exemple en Corse, où la *paghiella* polyphonique se détache sur un fond de répertoire monodique). La forme polyphonique la plus primitive est sans doute le *tuilage*, superposition occasionnelle de la fin du chant d'un groupe (ou soliste) avec le début de celui d'un autre ; puis vient l'*ornementation hétérophonique*, dans laquelle plusieurs interprètes exécutent simultanément la même partie avec des variations différentes d'une voix à l'autre ; les *bourdons*, vocaux ou instrumentaux, qui peuvent être simples ou doubles, fixes ou variables. On aborde ensuite la large famille des *chants parallèles*, généralement construits sur un intervalle uniforme, quarte, quinte ou tierce, parfois même seconde (Serbie), non toujours systématiques, et souvent liés à de courtes formules de refrain indéfiniment répétées. Des parallélismes à trois voix (accords parfaits ou accords de sixte) se rencontrent dans un certain nombre de régions (Sardaigne, Géorgie).

Plus élaborée, la polyphonie par contrepoint de lignes indépendantes est moins fréquente, mais nullement inconnue. Parfois, le mouvement contraire naît de modifications occasionnelles dans le déroulement des parallélismes ; d'autres fois, il naît de la superposition consciente de deux mélodies différentes, dont l'une au moins est très souvent une formule « obstinée », répétée inlassablement comme une sorte de fond sonore.

Ces polyphonies, qui peuvent être d'une grande variété, ne s'appuient pour ainsi dire jamais sur la notion d'*accord*, mais plutôt sur celles d'*appuis consonanciels*, répartis de façon plus ou moins

espacée selon les cas, et que relient des zones de contrepoint pur, où chaque voix, partie d'une consonance avec sa voisine, vit sa vie mélodique propre jusqu'au moment où elle gagnera un second point d'appui également consonantiel, parfois proche, mais parfois lointain ; il arrive même que l'habitude, l'excitation ou la distraction introduisent des décalages qui font disparaître *matériellement* le rapport consonantiel, sans que celui-ci cesse d'être perçu par les exécutants comme motivations de la polyphonie ; d'où de nombreux pièges tendus à l'analyste à partir d'enregistrements ou de notations très difficiles à établir avec fidélité, car les critères sont ici fort différents de ceux qui guident la main d'un notateur de formation occidentale.

• La polyphonie classique occidentale

La polyphonie médiévale est attestée, dans la culture écrite occidentale, depuis le IXe siècle seulement, et y reste en stagnation pendant près de deux siècles, avant de connaître l'essor extraordinaire qui, à partir de la fin du XIe siècle, lui donnera des développements sans commune mesure avec ce qui précède.

Mentionnée pour la première fois dans un traité carolingien anonyme, l'*Enchirias musices* (ou *Manuel de musique*), titre déformé en *Musica enchiriadis* (*Musique de manuel*) et attribué faussement à Hucbald (840 env.-env. 930), la polyphonie se présente d'abord sous forme d'organum parallèle, analogue aux exemples primitifs de ce type, puis le mouvement contraire apparaît rapidement et aboutit au *déchant*, ou contrepoint à deux voix de lignes indépendantes, dont le « chant donné », ou *teneure*, est le plus souvent la voix grave. En devenant le *conduit* au cours du XIIe siècle, le déchant ne modifie pas sa technique, mais permet de composer librement la teneure, de sorte que désormais la voie est

ouverte vers la composition polyphonique, et non plus seulement vers l'adjonction de contrepoints à des chants donnés. La polyphonie, d'abord créée à l'église et pour l'église, revêt à l'origine une signification festive : chanter un chant « avec déchant », c'est lui donner une forme plus solennelle, de sorte que la polyphonie, très vite, revêt une signification liturgique parfaitement définie.

Vers la fin du XIIe siècle, et surtout dans l'école de Notre-Dame de Paris, la polyphonie de l'organum se modifie et devient l'*organum à vocalises* ; celui-ci donne naissance à une forme polyphonique nouvelle, le *motet* ; organums, motets ou conduits abordent l'écriture à trois, parfois même à quatre voix, et lèguent au XIVe siècle un art du contrepoint en pleine efflorescence. Avec la révolution de l'*ars nova*, l'organum disparaît, mais le motet et le conduit se transforment ; des genres nouveaux apparaissent, de vastes compositions s'esquissent, notamment des *messes polyphoniques*, dont le premier exemple homogène connu est la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut (on a cessé d'y voir une « messe du sacre de Charles V », légende apocryphe fabriquée au XIXe siècle). Au XVe siècle, la polyphonie connaît une ère d'apogée qui se prolongera jusqu'à la fin du XVIe siècle ; elle est géographiquement centrée sur la plaine franco-flamande qui s'étend de Saint-Quentin à Utrecht. Elle cultivera surtout le motet (qui a considérablement évolué), la messe et la chanson profane polyphoniques. Les musiciens seront bientôt attirés par l'Italie, où, dans la seconde moitié du XVIe siècle, se forgera une école originale, et celle-ci ne tardera pas à dominer le continent, à tel point que l'on appelle encore parfois « polyphonie palestrinienne » une forme d'art dont Palestrina, loin d'en être l'inventeur, ne fut que l'un des derniers représentants.

A. MANN, *Theory and Practice. The Great Composers as Teachers and Students*, Norton, 1987
G. REESE, *Music in the Middle Ages*, Dent, Londres, 1941, nouv. éd. Waweland Press, Prospect Heights (Ill.), 1991 ; *Music in the Renaissance*, Dent, 1954
C. SACHS, *The Rise of Music in the Western World*, Norton, 1943 ; *The Rise of Music in the Ancient World, ibid.*, 1943
A. SCHAEFFNER, « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie », in *Rev. belge de musicologie*, vol. X, n^{os} 1-4, pp. 43-64, 1966
M. SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 2 vol., Berlin, 1934-1935, rééd. Rome, 1964
G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, Venise, 1558 (*The Art of Counterpoint*, Norton, 1978, réimpr. Da Capo, New York, 1983).

POP MUSIC

Introduction

L'expression *pop music* fut employée à l'origine, aux États-Unis, pour désigner l'ensemble des musiques populaires (*pop* étant l'abréviation de *popular*), c'est-à-dire toutes les musiques dites « de variété ». Peu à peu, surtout en Europe, son sens devint plus restreint et fut employé seulement à propos d'une musique simple, dérivée du jazz par l'intermédiaire du *rock and roll.* On y trouve, notamment, l'une des caractéristiques de la musique de jazz : l'existence d'un ostinato rythmique par battements réguliers (*beat*). Il serait pourtant trop simple de dire que la pop music n'est qu'un jazz dégradé. On y trouve, en effet, de nombreux caractères originaux : technique particulière de la répétition mélodique ou harmonique, accords simples évoluant parfois par mouvement parallèle, recherche de timbres nouveaux par divers procédés électroniques, amplification de certains instruments dont la sonorité normale est peu bruyante. À travers de multiples chansons ou airs à danser dont l'invention est originale (quoique toujours fondée sur l'utilisation d'une écriture musicale simple et empruntée à des styles plus anciens), on découvre trop souvent des emprunts évidents, des arrangements douteux. Si l'apport strictement musical de la pop music peut être jugé de faible importance, la pop music, par le succès qu'elle remporte auprès des couches les plus variées des sociétés les plus différentes, par sa puissance d'évocation et d'incantation, est l'un des phénomènes culturels de notre époque.

citadine du blues contemporain : le *rhythm and blues.* L'aboutissement de cette tendance est le rock and roll, commercialisation évidente du blues. Le rock and roll n'emprunte rien à la culture de la bourgeoisie. Au contraire, son intérêt réside dans le fait qu'il s'agit d'une musique destinée aux couches les moins cultivées ; sa simplicité, sa spontanéité émotionnelle revalorisent une musique populaire depuis trop longtemps aseptisée. Le rock and roll est la première manifestation de l'« anticulture ».

Le rock and roll ne se présente pas comme un mouvement musical cohérent. Ses racines sont diverses et nombreuses, mais toutes sont populaires : le *rhythm and blues,* Ie *country and western,* le *folk song,* le *blues* (cf. BLUES, CHANSON). La frontière entre Ies formes originales et le rock and roll n'est pas très nette. Des chanteurs ont contribué à resserrer ce lien : pour le rhythm and blues, Elmore James, Chuck Berry ou Joe Turner ; pour les variétés, Louis Jordan et Johnny Ray. Les premiers airs de rock and rolI recensés proviennent d'un quartier de New York encore plus pauvre que Harlem, celui des Portoricains ; les paroles sont en espagnol. La première opération d'envergure révèle le chef d'orchestre et chanteur Bill Haley : son *Rock Around the Clock* (bande originale du film *Blackboard Jungle* de Richard Brooks – 1955 –, où l'on assistait à la lutte du bien et du mal sous la forme d'un professeur aux prises avec des jeunes dévoyés dans une école de faubourg) devient l'hymne d'une jeunesse qui se pare de blousons de cuir noir. L'Amérique des moins de vingt ans écoute Ie *show* radiophonique d'Alan Freed « Rock and Roll Party » ; elIe attend celui qui répondra à toutes ses aspirations.

Camionneur à Memphis dans le Tennessee, PresIey, en bon fils, dédie à sa mère son premier disque. Il signe un contrat d'exclusivité avec une petite marque spécialisée dans le country and western :

d'autres de l'étonnante richesse créatrice de cette époque. Bien qu'ils soient à l'origine du rock and roll, très peu de chanteurs noirs ont profité de son succès. Pourtant, Little Richard (*Tutti Frutti*) ravit la vedette à Eddie Cochran dans la comédie musicale de Frank Tashlin *La Blonde et Moi* (1956).

Deux de ses représentants morts, Presley au service national, le rock and roll stagne. Des substituts (Bobby Vee, Rick Nelson) cherchent à se faire une place au soleil, mais se contentent de plagier les grands absents. Le renouveau, par manière de riposte, se prépare outre-Atlantique, en Angleterre.

• La pop music, phénomène musical et phénomène social

Le terme de pop music, dans son usage européen, est impropre puisque, aux États-Unis, il s'applique à l'ensemble de la musique de variété ; en Europe, il remplace celui de *rock music*. On considérera ici que le rock and roll désigne la forme première de la pop music.

En 1963, le rock and roll semble oublié : les recettes diminuent, une métamorphose s'opère. Non seulement l'étiquette est rénovée, mais aussi la présentation, le chanteur solo faisant place au groupe de chanteurs-musiciens. La rentabilité de l'opération ne se limite pas à une réussite publicitaire, le prix de revient baisse sensiblement. Auparavant, des musiciens accompagnaient le chanteur et recevaient immédiatement leur cachet. La nouvelle formule est d'intéresser le groupe à sa réussite ; les compagnies limitent ainsi au minimum leurs risques financiers, et la plupart des marques possèdent leur propre studio d'enregistrement. Les paroles subissent une mutation : l'inspiration des compositeurs s'écarte des

nouvelles légendes, des martyrs ; la mort prématurée de Janis Joplin, celle de Jimi Hendrix comblent cette lacune. De la musique noire très blanche, un public blanc et noir, Hendrix illustre parfaitement l'aspect magique de cette musique.

Le rêve des pionniers de l'Ouest sommeille en chaque citoyen américain ; c'est pourquoi l'influence du folk reste présente dans toute l'histoire de la pop music. À partir de 1968, ce courant s'amplifie ; son chef de file, Bob Dylan, le champion de la pop music contestataire, est au sommet de sa notoriété. Les Beatles ont dit de lui : « Il montre le chemin. » Ce fut vrai pendant cinq ans, mais, ensuite, il se débattra dans un esthétisme inutile. Dylan symbolise la chanson américaine traditionnelle.

La fin des années 1960 est marquée par l'essor des festivals et des rassemblements de jeunes placés sous le signe de la pop music. Il en existe de deux types. Le premier est organisé par la grande industrie du disque (Monterey en 1968 ; île de Wight en 1969 et 1970) ; le second est organisé par des éléments plus ou moins subversifs dissidents des premiers. Le festival de Woodstock (1969) appartient à la seconde catégorie ; il est le seul à avoir pu échapper aux contingences de l'ordre sous toutes ses formes : un million de jeunes réunis à Woodstock en dehors de la société établie. Pour quoi faire ? écouter leur musique, cette musique qui se vend sous la forme d'un disque à un dollar et demi, et qu'ils écouteront plus tard sur le triple album enregistré « justement » à Woodstock.

En 1971, un cycle se termine. Les groupes dépassent leur budget dans les studios, la formule n'est plus rentable. La recherche musicale explore des domaines étrangers au rock and roll. Si la pop music devient plus élaborée, elle perd sa qualité principale : sa valeur émotionnelle. Blood, Sweat and Tears, Chicago, Pink Floyd

provocations, de profanations, avec comme exemple le plus virulent, le *God Save the Queen* des Sex Pistols, un groupe emmené par John Lydon, devenu très vite la star de toute une génération en révolte contre le rock des « vieux ».

Aux États-Unis et de façon différente, moins caricaturale, on assistera à l'émergence d'une scène nouvelle en réaction elle aussi contre la rock music programmée, sans âme. À New York, un petit club, le CBGB, devient célèbre dans le monde entier en découvrant les Ramones, les Talking Heads, Blondie, Television, etc., des groupes que l'on assimile un peu vite au mouvement punk. Au milieu des années 1970, le déjà ancien Max's Kansas City avait, de la même façon, révélé Patti Smith, puis Mink DeVille, des noms qui resteront dans l'histoire du rock, car ils ont su exprimer la « couleur sonore » spécifique d'une ville, au même titre que le Velvet Underground, dont ils sont les héritiers, pour les années 1960. Mais la récupération là aussi sera rapide, et à coups de dollars ; après une sélection naturelle, le *punk* et la *new wave*, qui suivit, rentreront dans le rang. Reste que, par la porte ainsi entrouverte, des créateurs aussi différents et talentueux qu'Elvis Costello, Joe Jackson, des groupes comme Police, Jam et Pretenders auront pu se faire entendre et pénétrer un marché qui, sans les coups de bélier des punks, leur aurait été fermé.

Les années 1970 furent aussi marquées par l'émergence d'une musique venue de Jamaïque, le *reggae*. Un son qui emprunte au rhythm and blues, mais qui possède ce balancement propre aux musiques des îles. Et surtout le travail sur les voix a cappella. Un son qui s'est accompagné aussi d'une mystique, le « rastafarisme », mot forgé sur le nom de l'empereur d'Éthiopie Hailé Sélassié, le ras Tafari, et d'une panoplie vestimentaire dont les couleurs africaines jaune, rouge, vert et les dreadlocks (longues nattes) sont les signes

les plus caractéristiques. Un mouvement musical mais aussi religieux et politique qui devait avoir, avec Bob Marley, son prophète et sa superstar capable de porter le message dans le monde entier. Mort en mai 1981, il n'en a pas moins marqué par ses textes et sa présence charismatique toute une génération de musiciens de rock qui s'inspireront du rythme jamaïquain pour colorer leur musique. Derrière Bob Marley, Jimmy Cliff, Toots, Burning Spear continueront de prêcher la bonne parole « rasta ».

On ne peut passer sous silence, dans ce même temps d'une fin de décennie, le *disco*, qui va pendant de nombreux mois enflammer toute la musique populaire. Création artificielle, musique pour la danse, elle n'en a pas moins connu un succès mondial avec un film, *Saturday Night Fever* (de John Badham, 1977), et la musique des Bee Gees. Un monde de paillettes où tout brille, un érotisme « machiste » : le disco produira ses stars (Donna Summer, Grace Jones, Gloria Gaynor, le groupe Chic) et obligera certains grands noms de la musique noire à se plier à ses charmes conquérants (Stevie Wonder, Marvin Gaye, Earth, Wind and Fire, The Jacksons, Aretha Franklin). Un genre dont on a annoncé un peu prématurément la mort et qui se survivra ou bien se prolongera avec le *rap* (texte parlé, répétitif), le *funk*, etc.

• La rock music dans les années 1980

Les années 1980 se caractérisent par un ballet incessant des modes et des genres qui durent quelques mois avant d'être remplacés par d'autres, plus extravagants et tout aussi éphémères. Si, après le punk, la rock music connut une succession de phases *novo*, *post-punk*, puis *froide* et *high tech*, ou encore *techno-pop*, *minimaliste*, elle n'en continue pas moins à élargir son audience, à conquérir le monde. Les Japonais, les Australiens, les Européens (Allemands et

hit-parades des 45-tours comme ceux des albums, et deviennent d'immenses phénomènes planétaires. Mais cet âge de platine n'est qu'apparence : malgré les scores de ventes au sommet, l'industrie du disque est en crise, les chiffres d'affaires en baisse. La saturation de la diffusion audiovisuelle, la copie privée et sans doute aussi le déclin de l'objet lui-même (ne serait-ce que la pochette, rendue désuète par l'abondance de l'imagerie vidéo) s'ajoutent aux aléas de la crise économique pour placer les multinationales discographiques en situation de parer au plus pressé et d'accentuer leurs concentrations.

Le respect de l'entité disque est d'ailleurs battu en brèche par les artistes eux-mêmes. C'est l'époque de la fortune des « re-mixeurs », ces programmateurs de clubs de danse qui « regonflent » systématiquement à leur façon des morceaux enregistrés, en en modifiant les dosages rythmiques et en y adjoignant divers ingrédients répétitifs. C'est l'époque des « scratcheurs », hybrides de showmen et de disc-jockeys, qui utilisent le disque comme un instrument, gratté (*scratch*), freiné, accéléré, passé à l'envers, etc. C'est l'époque du *sampling*, technique de pointe permettant d'« échantillonner » des voix, des instruments, des sons déjà enregistrés par d'autres pour s'en servir à sa guise et dans sa propre tonalité sur un nouvel enregistrement.

La musique noire américaine sera la première à faire un usage inventif de ces techniques iconoclastes. Tandis que Michael Jackson et Prince rivalisent de funk moderniste, que Lionel Richie impose sa soul et douceâtre musique, que Kool & the Gang, Commodores, Cameo poursuivent la tradition des groupes et que Marvin Gaye disparaît tragiquement, la black music revit à la base, dans la rue. Sous l'impulsion de Kurtis Blow, du Sugarhill Gang (*Rappers Delight*), de Grandmaster Flash (*The Message*) puis, gravitant

notamment autour du label Def Jam, des Run DMC, Eric B & Rakim, Public Enemy, LL Cool J, New York abrite l'avènement du *rap* comme force d'influence majeure. Avec ses sortes d'alexandrins sauvages déclamés sur fond de rythmique surappuyée et de permanente surprise sonore, avec sa panoplie typique sport et esbroufe, ses danses acrobatiques (*break, hip hop*), ses prolongements picturaux (graffiti), le rap est sans doute la forme d'expression noire moderne la plus forte et la plus contagieuse. Le jazzman Herbie Hancock (*Rock It*) et Africa Bambaataa (*Planet Rock*) en accroîtront les capacités d'intégration à d'autres tonalités. Trois outranciers garnements au visage pâle, les Beastie Boys, lui ouvriront les portes du marché blanc avec un énorme succès en 1986-1987. À Washington, la *Go-go Music*, à Chicago, la *house music* (qui suscitera en 1988 une explosive variante anglaise) se posent en rivales du rap sur des bases voisines de danse, de trouvailles sonores et de remodelage personnel et original.

Première révolution discographique depuis l'invention du microsillon, le disque compact connaît un succès immédiat qui toutefois ne contrebalance pas assez rapidement le recul du disque « noir ». Les multinationales du disque, aux lourdes structures, doivent miser sur le court terme ; elles adoptent des politiques moins prospectives qui laissent en friche tout un secteur que les labels indépendants vont se charger d'exploiter. Par nécessité autant que par méfiance vis-à-vis du business officiel, se développe ainsi, d'abord en Grande-Bretagne, tout un réseau de petits éditeurs de disques à qui l'on devra une part prépondérante de la créativité des années quatre-vingt. À Manchester, le label Factory révèle Joy Division puis New Order. Mute favorise la réussite de la techno-pop de Depeche Mode, 4 AD de Cocteau Twins, Rough Trade des Smiths. Le rock britannique, une fois de plus, sait trouver en son sein des forces de renouvellement. D'autant plus que le délabrement

économique du nord du pays incite les jeunes chômeurs à tenter en masse une aventure rock guère plus aléatoire que les filières « normales ».

Une profusion de groupes écossais parvient ainsi sur la scène nationale et internationale, emmenée par les Simple Minds, qui conjuguent lyrisme et vigueur. Mais c'est la république d'lrlande, Dublin, qui nourrit le grand groupe de la fin de la décennie. Démarrant avec la new wave, les quatre membres du groupe U2 jouent un rock simple, à l'ampleur héritée du chant choral irlandais, qui exprime souvent des thèmes humanistes, voire chrétiens. Leur popularité internationale croît régulièrement jusqu'en 1987, où le raz de marée de l'album *The Joshua Tree* place U2 en tête des groupes de rock du monde entier.

U2 n'est pas seul à attirer l'attention sur les problèmes du siècle. Mariant instrumentation jazz et mélodies rock, Sting, ex-chanteur du groupe The Police, obtient un grand succès sur ce même registre dénonciateur. La nouvelle génération s'est détournée de la politique idéologique mais elle reste très sensible aux drames humains qui alertent le monde. En 1985, un chanteur irlandais, Bob Geldof, réussit à mobiliser les plus grandes stars afin de collecter des fonds pour sauver les populations affamées de l'Afrique, et en particulier de l'Éthiopie. Disques collectifs (*Do They Know It's Christmas ?*, *U.S.A for Africa*) et concerts géants (Live Aid) retransmis par toutes les télévisions inaugurent une longue série d'opérations charitables, de soutiens à diverses causes, dont souvent celle de la lutte pour les droits de l'homme dans l'Afrique du Sud de l'apartheid.

Famine, oppression raciale mais aussi musique placent l'Afrique au cœur des préoccupations culturelles. Les musiciens africains, King Sunny Adé, Fela, Youssou N'Dour, Mory Kante, Touré

Kunda, projettent leurs traditions rythmiques dans l'ère électronique ; l'Américain Paul Simon fait sensation en enregistrant en Afrique du Sud avec des musiciens noirs, ainsi révélés – malgré le boycott – à un vaste auditoire international.

Londres et New York restent des passages obligés mais ne monopolisent plus la création. L'Australie d'lNXS, ces ultramodernes Rolling Stones, l'Allemagne des Scorpions, inlassables chevaliers Teutoniques du hard rock, savent produire des formations crédibles par-delà les frontières.

État dans l'État du rock, le hard, ou heavy metal, régulièrement jugé moribond, renaît cycliquement de ses cendres. Iron Maiden et Def Leppard en Angleterre, Metallica, Motley Crue, Van Halen, Bon Jovi, Guns N' Roses aux États-Unis sont les bruyants et sauvages héros de farouches hordes adolescentes qui refusent la banalisation médiatique et les bons sentiments du rock établi. Leurs outrances (satanisme, théâtralisation de la violence et du sexe) alimentent aux États-Unis une réaction des lobbies puritains, qui réclament la censure du rock.

À la fin des années 1980, les frénésies modernistes semblent marquer le pas. Lassés de surenchères sonores vite gadgétisées, un peu désorientés par le vide culturel laissé par le volontarisme innovateur de la décennie, public et artistes reviennent à plus de simplicité, retrouvent le goût des racines musicales. La Blanche Suzanne Vega, la Noire Tracy Chapman, les éthyliques Pogues réactivent le pur folksong. The Jesus & Mary Chain, The House of Love réimposent les guitares. Terence Trent D'Arby se fait le chantre de la continuité de la soul music comme du rock'n'roll qu'elle a inspiré. L'Amérique s'attache à forger un piédestal culturel à sa musique populaire. Films rétrospectifs (*La Bamba*, pour Ritchie

Valens, *Hail Hail Rock'n'roll*, pour Chuck Berry), musées (la résidence d'Elvis Presley, Graceland, à Memphis), panthéons (le Rock'n'Roll Hall of Fame), retour célébré de vieilles gloires (George Harrison, Keith Richards, Eric Clapton, Brian Wilson, Roy Orbison), usage intensif des classiques rock et soul pour les bandes originales de films et les spots publicitaires, redécouverte du répertoire par les rééditions en disques compacts, pléthore de biographies, modes rétro (psychédélisme) font resurgir le patrimoine de trente-cinq ans d'ère rock'n'rollienne comme pour compenser une trop grande boulimie novatrice. Un peu affolée par l'immensité de son empire, l'hypertrophie de son pouvoir et l'altération qui en découle, la rock music opère comme une autovérification d'identité. Avant de composer les hymnes du nouveau millénaire.

Christian LEBRUN

• Une nouvelle donne

La fin des années 1980 apparaît, au fil des ans, comme une période charnière dans l'histoire de la pop music. Pour au moins trois raisons : le passage du disque « noir » au disque compact, le rapprochement des firmes multinationales – les « majors » – et des labels indépendants, la mondialisation des moyens de communication.

La disparition progressive du microsillon révolutionne l'industrie du disque. En rééditant leurs fonds de catalogue, les grandes compagnies rallongent la durée de vie des groupes. C'est ainsi que, deux décennies après leurs débuts, Pink Floyd et les Rolling Stones déchaînent toujours les passions. Seule la mort interrompt les carrières, comme ce fut le cas pour Queen avec la

opéras, *Libuše* et *Dimitri*, se succédèrent à deux jours d'intervalle, la préférence populaire allant à Smetana.

Il n'était pas concevable, dans le contexte de l'époque, de monter un opéra qui n'arborerait pas les couleurs nationales ou tout au moins slaves. Mais, à la fin du siècle, sous l'influence de divers courants esthétiques – symbolisme, impressionnisme et réalisme –, la situation évolua. Alors que Dvořák proposait son ultime chef-d'œuvre, *Rusalka* (1901), d'autres compositeurs – tels que Zdeněk Fibich avec *Šárka* (1897), sujet mythologique, et Josef Bohuslav Foerster avec *Eva* (1897), œuvre réaliste – opéraient la jonction avec Leoš Janáček, le compositeur le plus novateur du xx^{e} siècle. Grâce à un nouveau concept de composition musicale, inspiré du langage parlé, celui-ci sut traiter avec un grand sens de la vérité des sujets aussi différents que ceux abordés dans *Její Pastorkyňa* (*Jenůfa*), *Le Destin*, *Les Voyages de Monsieur Brouček*, *Kátia Kabanová*, *La Petite Renarde rusée*, *L'Affaire Makropoulos* et *De la maison des morts*. Répudiant tout système et toute référence esthétiques, longtemps incompris, il ne fut reconnu qu'en 1916 lorsque le Théâtre national de Prague, après douze ans de refus, fit enfin représenter *Jeji Pastorkyňa*.

Bien que très différent de formation, de tempérament et de comportement, Bohuslav Martinů, qui se situe dans un contexte politique et historique nouveau, est, après Janáček, le grand compositeur d'opéras tchèques du xx^{e} siècle, par le nombre de ses compositions, la variété des livrets choisis et la manière spécifique de les aborder. Nous admirons ses premières œuvres influencées par son séjour à Paris et la fréquentation des surréalistes, époque dont *Juliette, ou la Clef des songes* (1937-1938) représente l'apogée, aussi bien que l'ultime *Passion grecque* (1958) dans un tout autre registre. Les circonstances ont voulu que *Juliette* fût le seul ouvrage

PROFILE RECORDS

En raison de sa nouveauté, le hip-hop fut méprisé par les « major »s de l'industrie du disque jusqu'en 1986, date à laquelle le trio Run-D.M.C. fait appel au chanteur d'Aerosmith, Steven Tyler, et à son guitariste, Joe Perry, pour reprendre leur tube de hard rock *Walk This Way*, sorti dix ans plus tôt. Produit par le label Profile, le titre passe sur les ondes de nombreuses radios américaines et devient le premier tube de rap à se hisser dans les cinq premières places du classement pop aux États-Unis. Le clip de ce titre, réalisé par M.T.V. et Run-D.M.C., devient un véritable phénomène. Grâce aux bénéfices des ventes de l'album, à plusieurs millions d'exemplaires, le propriétaire de Profile Records, Cory Robbins, rembourse l'argent que lui avait prêté sa famille pour financer la création de son label et installe sa société dans des bureaux plus spacieux (sur Broadway, dans le quartier new-yorkais d'East Village). Le label ne trouvera jamais d'autres artistes de la stature de Run-D.M.C. Il a cependant joué un rôle clé en faisant apparaître au grand jour le potentiel commercial du rap, que d'autres firmes exploiteront au mieux, notamment Def Jam, dont le cofondateur Russell Simmons est le frère de Joseph Simmons, membre du trio Run-D.M.C.

Charlie GILLETT

E.U.

l'homme (I, XCIV) et insistent davantage sur la royauté cosmique du Dieu créateur (XLVII, XCIII, XCVI). D'autres encore sont plus légaux que prophétiques et célèbrent les bienfaits de la loi de Yahvé (I, XIX, CXIX), ou bien sont plutôt sapientiaux. Dans ce dernier cas, ils sont l'écho des réflexions des sages sur la rétribution des actions humaines (XXXVII, XLIX, LXXIII), et l'auteur s'y interroge sur le bonheur des méchants sans guère envisager la vie après la mort. Dans l'allégresse du retour d'exil, les Psaumes des montées (ou des degrés) célèbrent la joie de la présence de Dieu dans son temple. Enfin, des Psaumes mixtes entrelacent tous ces thèmes ; et certains commentateurs se demandent si tous les Psaumes ne sont pas plus ou moins mixtes, Israël ayant refaçonné les genres primitifs pour exprimer la richesse de son expérience humaine et religieuse.

• L'histoire des Psaumes

La Bible n'a pas inventé le genre psalmique, ni les hymnes, ni les supplications. Depuis le déchiffrement des cunéiformes mésopotamiens, on a découvert une belle série d'hymnes aux dieux et aux temples ainsi que de lamentations, d'incantations magiques et de prières ; ces pièces sont, elles aussi, pourvues de titres (*sagidda*...). L'Égypte possède également une riche collection d'hymnes adressés soit aux dieux (hymne à Aton, du XIV^{e} s. av. J.-C., qui n'est pas sans parenté avec le Ps. CIV), soit aux rois divinisés ; elle connaît, par ailleurs, des prières de pénitence où s'exhale une réelle piété (reconnaissance pour une guérison après un péché). On trouve enfin une semblable lyrique chez les Hittites d'Asie Mineure (XVIII^{e} s.-XIII^{e} s.) et chez les Cananéens (hymne à la déesse Nikkal).

Bibliographie

J. AUNEAU, *Les Psaumes et les autres écrits*, Desclée, Paris, 1990
A. BARUCQ, *L'Expression de la louange divine dans la Bible et en Égypte*, L'Institut, Le Caire, 1962
G. CASTELLINO, *Le Lamentazioni individuali e gli inni in Babilonia e in Israele*, Turin, 1939
A. CHOURAQUI, *Les Psaumes*, trad. et présentation, P.U.F., Paris, 1956
M. DAHOOD, *Psalms*, 3 vol., 1966-1971
H. GUNKEL, *Einleitung in die Psalmen*, Göttingen, 1933
H. J. KRAUS, *Psalmen*, 2 vol., Neukirchen (R.F.A.), 1960
A. MAILLOT & A. LELIÈVRE, *Les Psaumes*, trad. et commentaire, 4 vol., Genève, 1961-1969
M. MANNATI & E. DE SOLMS, *Les Psaumes*, trad. et commentaire, 4 vol., Desclée De Brouwer, Paris-Bruxelles, 1966-1968
L. MONLOUBOU, *L'Imaginaire des psalmistes*, Cerf, Paris, 1980
S. MOWINCKEL, *Psalmenstudien*, 6 vol., Oslo, 1921-1924
R. TOURNAY & R. SCHWAB, *Les Psaumes*, in *La Sainte Bible*, École biblique de Jérusalem, Cerf, 1950.

PSYCHO-ACOUSTIQUE

Introduction

La psycho-acoustique, branche de la psychophysique, a pour objet l'étude expérimentale des relations quantitatives entre les stimulus acoustiques mesurables physiquement et les réponses de l'ensemble du système auditif : sensations et perceptions auditives. Après avoir établi ces relations, le psycho-acousticien recherche dans le fonctionnement du système neurosensoriel de l'audition des mécanismes permettant d'en rendre compte, soit en puisant dans les connaissances déjà acquises, soit en faisant des hypothèses sur les mécanismes qui pourraient être mis en jeu.

Puisque la psycho-acoustique met en évidence les caractéristiques des vibrations acoustiques qui sont importantes pour l'oreille humaine, ses données sont indispensables aux acousticiens préoccupés par les problèmes de traitement artificiel de l'information sonore : enregistrement, transmission, reproduction des sons mais aussi synthèse et reconnaissance automatique de la parole. La métrologie elle-même, en matière de sons, est profondément dépendante des acquis de la psycho-acoustique. On s'efforce, par exemple, de construire des sonomètres dont la réponse pourrait reproduire celle de l'oreille et, si l'on ne sait pas encore très bien mesurer les bruits impulsionnels, c'est en partie parce que leurs effets sur l'oreille n'ont pas été complètement précisés.

La psycho-acoustique cherche non seulement en quoi le système auditif transforme le monde des stimulus physiques, mais encore

comment le système nerveux opère ces transformations, par quelles sortes de codage, de traitements, par quels types de mécanismes. Ainsi elle offre, outre une base de données expérimentales sur les sensations auditives, des théories et des hypothèses aux neurophysiologistes de l'audition. Souvent condamnés à expérimenter sur l'animal, ces derniers ne peuvent guère apprendre de leurs sujets ce qu'ils perçoivent, sauf en observant certains comportements ou en utilisant le détour du conditionnement.

La psycho-acoustique se nourrit des travaux d'audiologie expérimentale ; et, bien entendu, elle inspire l'audiologiste. Les cas de dysfonctionnement du système auditif humain constituent un réservoir d'observations (correspondant aux résultats d'expériences qu'il aurait été impossible de faire) où l'on n'a pas fini de puiser. Ainsi les recherches actuelles sur la localisation dans le bruit font souvent appel à certains types de malentendants. En retour, les connaissances de la psycho-acoustique contribuent à l'amélioration des prothèses auditives, à une lutte plus efficace contre le bruit, etc. Les recherches en psycho-acoustique répondent à un besoin de plus en plus important des sociétés développées, qui connaissent à la fois l'effet grandissant des bruits, le vieillissement de la population et le développement des transmissions audiovisuelles.

• Les méthodes

On utilise en psycho-acoustique des méthodes de mesure qui sont celles, classiques, de la psychophysique (méthode des limites, méthode des stimulus constants, méthode d'ajustement, méthode d'estimation directe, méthode de production). Des versions « adaptatives » de la méthode des limites ont été développées : dans une procédure adaptative, la valeur des paramètres physiques à évaluer dépend de la réponse du sujet au stimulus précédent. Ces

méthodes adaptatives visent à accélérer la convergence des résultats. Une autre amélioration, issue de la théorie de la détection du signal, permet une mesure vraie de la sensibilité : certains biais sont évités par la prise en compte des réponses erronées.

Les principaux caractères des sensations auditives sont l'intensité perçue ou sonie, la hauteur perçue ou tonie, le timbre, la durée et la localisation spatiale. Ces caractères sont principalement liés aux paramètres physiques suivants : niveau de pression acoustique, fréquence, composition spectrale, durée et différences interaurales. L'une des premières observations de la psycho-acoustique est qu'il n'y a pas de relation bi-univoque entre les paramètres physiques des sons et les sensations qu'ils produisent. Par exemple, si une augmentation de la fréquence d'une vibration sinusoïdale entraîne principalement une augmentation de la hauteur perçue, elle peut aussi donner lieu à une variation de l'intensité perçue.

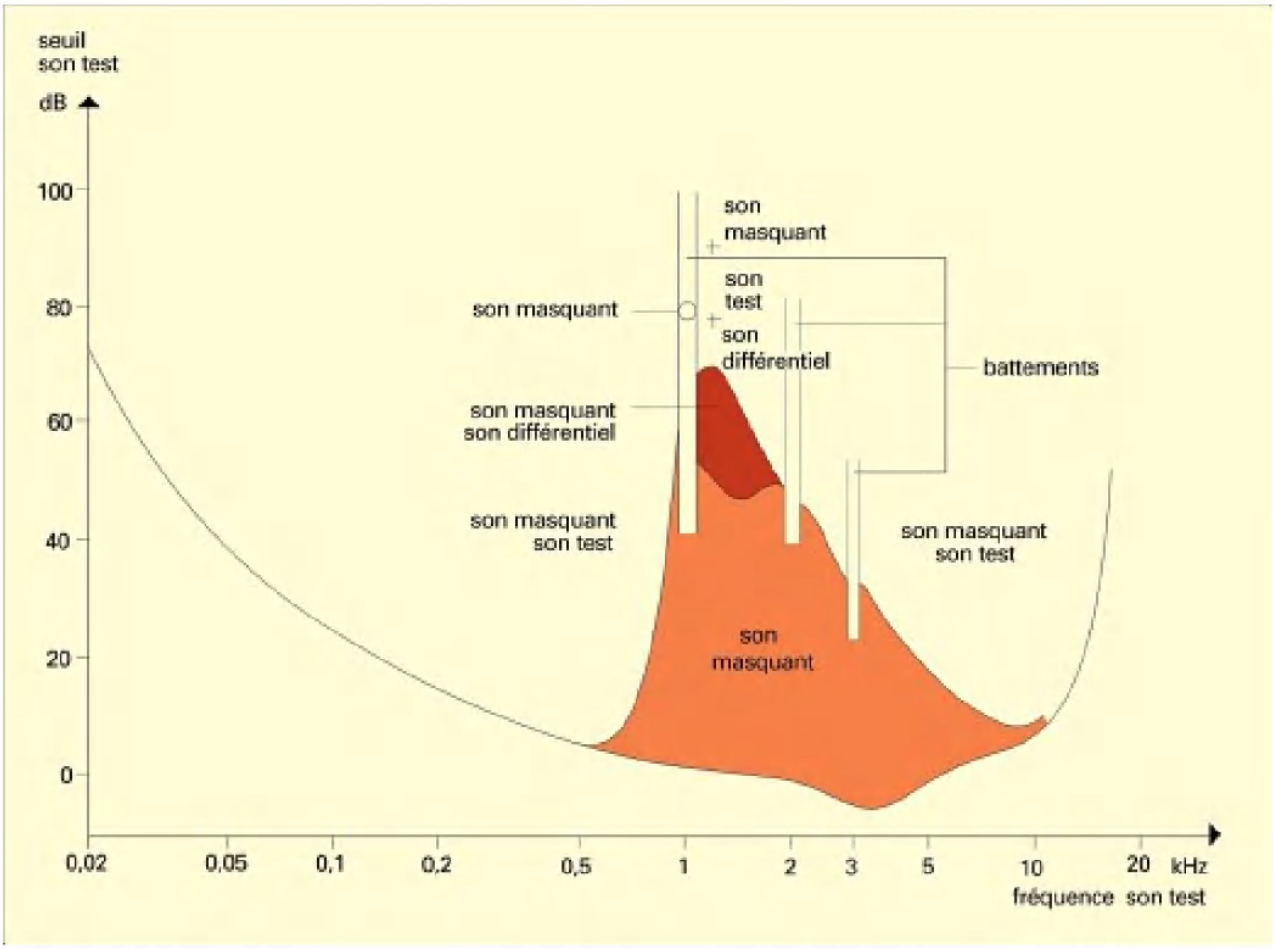
• Aire d'andition, sonie et hauteur des sons purs

En ce qui concerne l'intensité sonore, l'aire d'audition de l'homme est comprise entre le seuil d'audition (niveau minimal que doivent avoir les sons pour être juste audibles) et le seuil de douleur.

En ce qui concerne la fréquence, l'être humain est capable d'entendre des sons ayant des fréquences aussi basses que 16 Hz et aussi hautes que 20 kHz (soit 10 octaves). La limite supérieure des fréquences audibles se dégrade rapidement avec l'âge : rares sont les personnes de plus de soixante ans qui peuvent percevoir des sons de plus de 8 kHz.

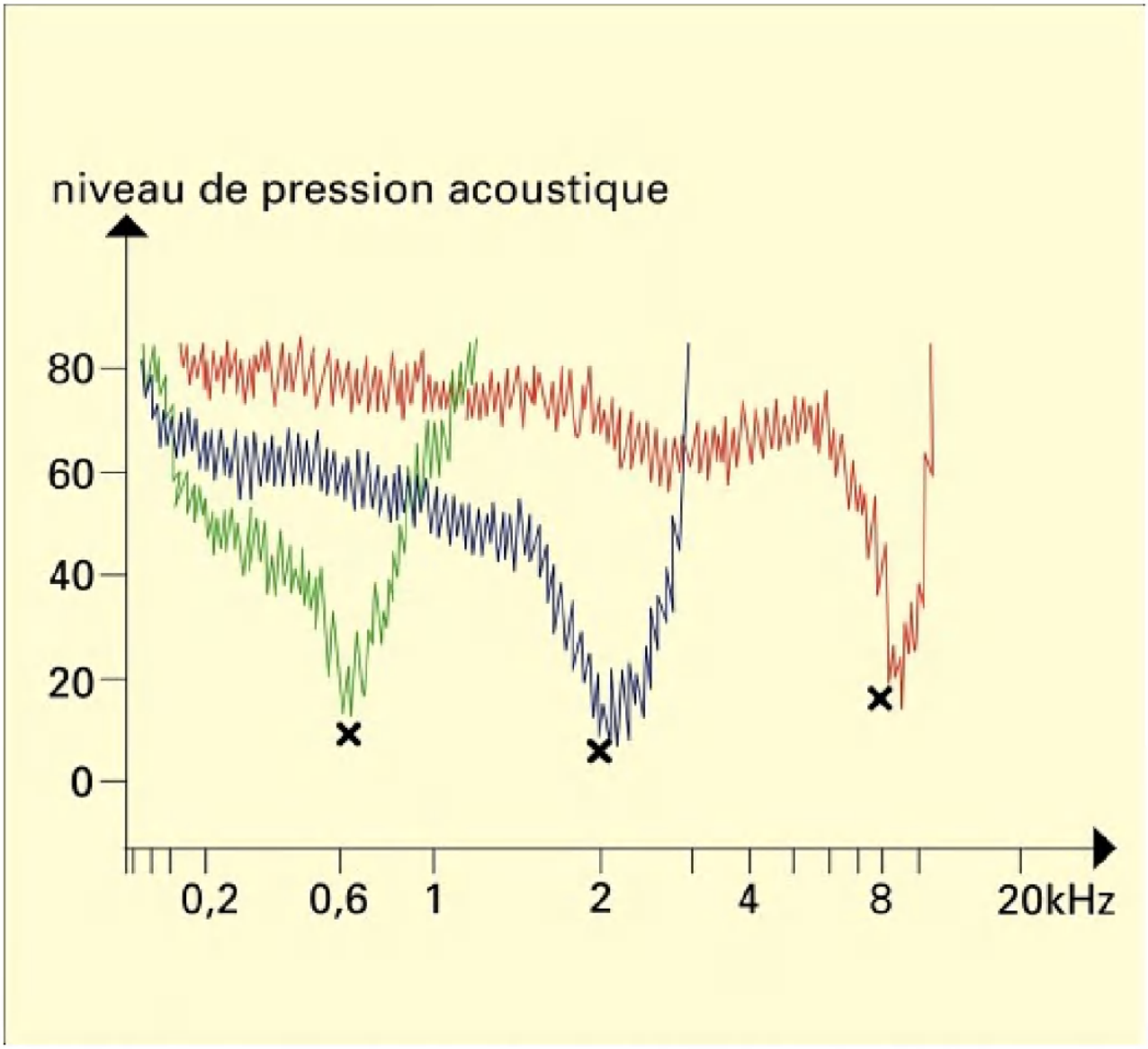
Weber se trouve globalement vérifiée. Toutefois, ces valeurs varient notablement suivant la méthode de mesure utilisée et suivant la sonie.

Lorsqu'on entend simultanément deux sons purs de fréquences différentes, il arrive que l'un d'entre eux devienne inaudible. Cet effet de masque, qui peut être total ou partiel, dépend des intensités et fréquences relatives des deux sons appelés masqué et masquant. L'effet masquant d'un son est représenté par la déformation de la courbe des seuils d'audition mesurés en présence de ce son masquant. Tout son pur qui, par ses caractéristiques en fréquence et en intensité, se situe dans la zone hachurée sera inaudible en présence du son masquant. L'allure dissymétrique de ces courbes montre qu'un son donné masque plus facilement un son de fréquence supérieur qu'un son de fréquence inférieur. Plusieurs auteurs font l'hypothèse que le changement du seuil est directement lié à l'excitation psycho-acoustique déterminée par le son masquant. Ainsi, lorsque le son masqué est de fréquence pure et de niveau faible, il constitue une sorte de sonde placée en un point de la cochlée ; c'est l'équivalent psycho-acoustique de l'électrode qui enregistre l'activité d'une seule fibre du nerf auditif. Cette représentation de l'effet de masque (où le son masqué reste fixe et le son masquant a une fréquence et un niveau variable) est la courbe de sélectivité en fréquence psycho-acoustique. La forme de ces courbes reproduit assez bien les courbes de réponses enregistrées au niveau des fibres individuelles du nerf auditif du chat.



Masque d'un son pur, courbes d'effet. *Courbes d'effet de masque d'un son pur de 1 kHz et de niveau 80 dB (d'après Zwicker et Feldtkeller, 1981).*

Copyrighted material



Fréquence psychoacoustique : courbe de sélectivité. *Courbes de sélectivité en fréquence psychoacoustiques (d'après Zwicker, 1974).*

L'étendue en fréquence des effets de masque prouve qu'un son pur excite le système auditif sur une bande de fréquence bien plus large que son spectre physique. Cela pose le problème du pouvoir de résolution fréquentielle de l'ouïe. Suivant la loi d'Ohm, l'oreille est capable de séparer toutes les harmoniques d'un son complexe. Pourtant les expériences prouvent que seules les 5 à 8 premières harmoniques d'un son complexe peuvent être identifiées séparément, à condition encore d'être suffisamment séparées en fréquence. Le concept de « filtre auditif » développé par Fletcher permet de rendre compte de ces phénomènes. Fletcher a suggéré

Copyrighted material

quand le son masquant suit le son masqué) ne se produisent que pour des écarts temporels masquant-masqué limités à quelques dizaines de millisecondes. Ils dépendent aussi des relations de fréquence entre les deux sons. En revanche, les courbes de sélectivité en fréquence obtenues en masquage postérieur ont des pentes plus raides que celles qui sont obtenues en masquage simultané, en particulier vers les hautes fréquences. Cette différence est attribuée aux effets combinés de masque et de suppression latérale (effet suppresseur exercé au niveau des réponses d'un récepteur par les récepteurs voisins) : ce dernier phénomène, observé déjà au niveau des fibres du nerf auditif, pourrait jouer un certain rôle dans la sélectivité en fréquence de l'ouïe.

Lorsque l'oreille est stimulée par un signal constitué de l'addition de deux sons sinusoïdaux de fréquence F_1 et F_2, des sons autres que ceux qui sont physiquement présents dans ce signal peuvent être audibles. On les appelle sons de combinaison. Les plus importants sont ceux qui apparaissent aux fréquences $2F_2 - F_1$, $F_2 - F_1$ et $F_2 + F_1$. Certaines de leurs propriétés semblent indiquer qu'ils sont traités par le système auditif exactement comme des sons physiques réels puisque, en présence d'autres sons, ils peuvent masquer ou être masqués ou encore produire des battements. On considère généralement qu'ils sont produits par des non-linéarités des mécanismes cochléaires, dont les origines sont encore incertaines.

• Sonie des sons complexes

Il est souvent nécessaire de mesurer la sonie des sons complexes, c'est-à-dire des sons dont la forme d'onde est la somme de plusieurs vibrations sinusoïdales. Pour y parvenir, on effectue habituellement

d'abord une analyse spectrale. Cela nécessite que ces sons soient suffisamment stationnaires pour pouvoir être correctement représentés par une seule forme spectrale. L'introduction des dB (A), (B) et (C) dans les mesures de niveaux obtenues par sonomètres correspond à une première tentative d'évaluation non pas du niveau physique mais de la sonie perçue des sons complexes. Les mesures en dB (A), (B) et (C) sont, en effet, obtenues par pondération de l'énergie spectrale globale, suivant des courbes avoisinant les courbes d'isosonie de 40, 70 et 100 phones respectivement. Toutefois, ces mesures ne correspondent pas exactement aux mesures subjectives de la sonie. Par exemple, à niveau global constant, la sonie d'un bruit blanc filtré augmente avec la largeur de bande dès que celle-ci dépasse la largeur de la bande critique. Pour évaluer correctement la sonie de sons complexes, il faut prendre en compte cet effet de bande critique ainsi que l'effet de masque, qui sont importants pour évaluer correctement la contribution réelle de chaque composante à la sonie globale. Deux méthodes de ce type ont été normalisées (ISO R 532 A et B). Elles peuvent, en première approximation, être utilisées aussi pour la mesure de sonie de bruits impulsionnels à condition que le signal soit auparavant intégré sur une durée de 100 millisecondes environ.

Des méthodes analogues permettent d'évaluer la nuisance d'un bruit (évaluée en PN dB). Elles tiennent compte du rôle plus important que jouent les hautes fréquences du point de vue de la nuisance.

• Adaptation et fatigue

L'exposition prolongée à une stimulation auditive donne lieu à deux types de modifications du fonctionnement du système auditif :

fondamental absent) : ainsi le téléphone qui ne laisse pas passer la fréquence fondamentale de la voix (située entre 100 et 250 Hz en moyenne) nous permet pourtant de reconnaître si notre interlocuteur est un homme ou une femme. La théorie classique dite théorie spatiale de la représentation des fréquences (*place theory*) postule que le stimulus, analysé spectralement, excite la membrane basilaire en différents points correspondant aux différentes fréquences de ses composantes. La hauteur perçue serait alors liée à la localisation sur la membrane basilaire du maximum de l'enveloppe d'excitation produite par le stimulus et donc à la distribution de l'activité nerveuse entre les différentes fibres. Cette théorie, qui peut s'appliquer aux sons purs, ne permet pas d'expliquer le phénomène du fondamental absent, puisque celui-ci n'a aucune représentation spatiale dans la cochlée. Dans ce dernier cas, tout se passe comme si la fréquence fondamentale était reconstituée à partir de la mesure de l'écart de fréquence entre les harmoniques présentes. Par exemple, un son composé de 5 harmoniques – 600, 800, 1 000, 1 200 et 1 400 Hz – a une hauteur perçue de 200 Hz. Une théorie qui, se substituant à la théorie spatiale, est appelée théorie temporelle suggère que la hauteur d'un stimulus est liée aux écarts temporels entre les impulsions nerveuses produites par ce stimulus. On a observé que, dans les fibres du nerf auditif, les intervalles entre deux impulsions nerveuses successives correspondent soit à la période, soit à des multiples entiers de la période de l'onde acoustique. Cette organisation temporelle fournirait ainsi un indice de hauteur. Toutefois, ce synchronisme disparaît pour des fréquences supérieures à 5 kHz, niveau où d'ailleurs le sens de hauteur musicale n'existe plus.

Il est maintenant établi que ce n'est pas la fréquence fondamentale elle-même qui porte l'information sur la hauteur d'un son complexe. L'essentiel de cette information provient des

harmoniques du son qui sont, d'une part, séparables spatialement au niveau de la cochlée et qui, d'autre part, se situent dans le domaine des fréquences moyennes (500-1 500 Hz). Cependant, le codage de ces harmoniques à la périphérie du système auditif reste un sujet de discussion. Il semble très probable que les deux types d'information (distribution d'activité entre les fibres et synchronisme des décharges nerveuses) soient disponibles et utilisables. Quant aux mécanismes plus centraux qui permettent d'extraire, à partir de ces informations, une hauteur du son, ils font, eux aussi, l'objet d'un recours à plusieurs modèles théoriques qui se trouvent en conflit. Pour certains, le « processeur central de hauteur », disposant d'informations sur les hauteurs des différentes composantes spectrales, aurait pour tâche de « reconnaître une forme » et de reconstituer une fréquence fondamentale virtuelle. Cette capacité à reconnaître une forme résulterait d'un apprentissage associatif qui s'effectue au cours de l'enfance. Pour d'autres, ce processeur central, qui disposerait d'informations non seulement sur la hauteur des harmoniques présentes dans le signal physique mais aussi sur celle de toutes leurs subharmoniques, n'aurait pour tâche que de sélectionner la fréquence fondamentale parmi toutes les subharmoniques représentées dans le message nerveux. Ce traitement ne nécessiterait donc pas d'apprentissage.

Dans la pratique musicale, le jeu de deux notes simultanées peut paraître ou non consonant. Cette consonance que l'on attribue à certains intervalles musicaux est liée aux rapports qu'entretiennent entre elles les hauteurs perçues des deux notes individuelles. En général, si ces rapports sont simples, les intervalles sont perçus comme consonants : ainsi la quinte correspond à un rapport 3/2, la tierce majeure à un rapport 5/4, la tierce mineure à un rapport 6/5, etc. Dans tous ces cas, plusieurs harmoniques des deux notes coïncident. Dans le cas de rapports de hauteur non simples, les

harmoniques diffèrent et peuvent produire des battements qui contribuent aux jugements de dissonance. Ces observations faites sur des sons complexes ne valent pas pour les sons purs. Une paire de sons purs simultanés tend à être jugée comme consonante dès que la séparation en fréquence dépasse la bande critique. D'autre part, si des rapports simples de hauteur perçue semblent être préférés pour des sons simultanés, cela n'est plus toujours vrai pour des sons successifs.

Ces observations sur la consonance peuvent être mises en relation avec les mécanismes qui régissent la perception de la hauteur. Plusieurs expériences montrent, par exemple, que nous préférons des intervalles musicaux ou des paires de sons qui présentent des similitudes dans l'organisation temporelle des impulsions nerveuses que les sons individuels produisent, pour leur part, au niveau du nerf auditif. Certaines autres expériences suggèrent que ces jugements s'acquièrent par apprentissage dès les premiers moments de la vie, l'individu étant exposé à des sons complexes qui sont souvent harmoniques (la parole, par exemple). De toute manière, même s'il existe une base psycho-acoustique des sensations de consonance et de dissonance, il est certain que l'expérience de l'enfance, les différences individuelles et l'environnement culturel jouent aussi un rôle essentiel dans ces jugements.

• Le timbre

Nous sommes capables de distinguer une note jouée au piano d'une même note jouée à la trompette ou au violon. L'attribut perceptif qui nous permet de faire cette distinction entre des sons ayant même hauteur et même sonie est le timbre. Contrairement à la sonie et à la hauteur, qui peuvent globalement être considérés comme des

Utilisant les différences entre les informations fournies aux deux oreilles, il nous aide à améliorer le rapport signal/bruit, à supprimer les échos dans les pièces réverbérantes et, plus généralement, à localiser les sons dans l'espace. Notre capacité de localisation par voie auditive est bonne dans le plan horizontal et assez bonne dans le plan vertical, mais elle perd de sa précision dans la dimension de la profondeur ou de l'éloignement. La reconstitution d'objets sonores à partir d'un ensemble d'informations acoustiques simultanées peut aussi être facilitée par la mise en jeu de capacités extra-auditives du sujet, comme l'attention par exemple. Cette mise à contribution de l'attention peut ainsi augmenter la charge mentale. Cela explique que nous ne soyons plus capables, au bout d'un certain temps, de suivre correctement une conversation dans une ambiance trop bruyante. Inversement, l'attention et certains facteurs extra-auditifs peuvent aider à la formation des flux perceptifs.

Christel SORlN

Marie-Claire BOTTE

Bibliographie

M. C. Botte, G. Canévet, L. Denamy et al., *Psychoacoustique et perception auditive*, I.N.S.E.R.M., Paris, 1989

R. Condamines, *Acoustique psycho-physique*, Masson, Paris, 1986

B. C. J. Moore, *An Introduction to the Psychology of Hearing*, Academic Press, New York, 5e éd. 2003

D. Pressnitzer et al. dir., *Auditory Signal Processing : Physiology, Psychoacoustics and Models*, Springer, New York, 2005

S. S. Stevens, *Psychophysics : Introduction to Its Perceptual, Neural and Social Prospects*, Transaction Publ., New Brunswick (N. J.), 1986

E. Zwicker & H. Fastl, *Psychoacoustics : Facts and Models*, Springer-Verlag, Berlin, 1990, 2e éd. 1999

E. Zwicker & R. Feldtkeller, *Psycho-acoustique. L'oreille, récepteur d'information*, Masson, Paris, 1981.

PUB-ROCK

Le circuit des pubs anglais est l'occasion pour de nombreux groupes de débuter sur la scène. Issu du rock 'n' roll et du rhythm 'n' blues, le pub-rock, musique souvent sauvage, enfantera le punk.

Les plus grands groupes de rock, comme les Rolling Stones, ont sculpté leur sonorité sur ces scènes particulières que constituent les pubs britanniques. Au cours des années 1960, d'autres formations vont se rôder dans ces pubs, par exemple The Pretty Things, qui seront d'ailleurs un temps les rivaux des Rolling Stones. Cette tradition du pub-rock continue d'influencer un son hors du commun, le plus souvent « crasseux », parfois brouillon et anarchique.

Ces groupes, attachés à leur sonorité sauvage et violente ainsi qu'à leur indépendance, prolongent un esprit qui hante le rock depuis Elvis Presley, esprit qui sera symbolisé par Jim Morrison, le leader des Doors, dont beaucoup de musiciens se réclament, sans trop l'avouer : entre 1967 et 1971, année de sa mort, son attitude sensuelle et violente, sa musique très sophistiquée et sombre, portée par un orgue liturgique, contiennent déjà en gestation le punk-rock et la new wave.

La musique que l'on joue dans les pubs est un mélange de vrai rock and roll et de rhythm and blues, dans lequel on peut déjà déceler les premières flambées punk. Le premier vrai punk, Iggy Pop, apparaît ainsi en 1969, à la tête des Stooges ; ce chanteur, maquillé, torse nu, qui prend des poses parfois grotesques,

injurieuses et tente de dépasser le maître Morrison, diffuse une musique brutale, électrique. Il vient de lancer un courant et influence ces artistes et ces petits groupes jaillis du circuit pub qui, à partir de 1971, vont prendre une belle ampleur : Ian Dury, Eddie & The Hot Rods, Dr. Feelgood, combattent tous l'emphase lyrique, le glam*, les envolées « symphoniques » d'un rock devenu théâtral et prétentieux.

Le punk, issu de ce pub-rock, éclatera au milieu des années 1970 avec les légendaires Sex Pistols, auteurs d'un manifeste, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977). Ils se vantent de ne pas savoir jouer et torpillent les standards à plaisir (comme le fameux *My Way*, la chanson de Claude François reprise par Sinatra), s'enfoncent dans la provocation, parfois jusqu'à la mort : leur bassiste, Sid Vicious, succombe à une overdose en 1979 après avoir poignardé sa petite amie ! La devise des punks est claire : « No future ». Ils abhorrent le mouvement hippy et le pacifisme ; leur musique se caractérise par un chanté heurté, une électrification saturée, un univers chaotique aux paroles extrêmes... L'esprit et le son punk ont tout balayé à la fin des années 1970 mais ils réussiront à engendrer ce que la presse musicale baptisera new wave, un courant essentiellement londonien né des cendres laissées par le punk-rock. De la haine pure, on passera à une causticité intelligente, à un cynisme appuyé qni marquera le retour à une musique plus travaillée mais aux climats sombres, lugubres.

Stéphane KŒCHLIN

PYRRHIQUE

Dans la métrique grecque ancienne, c'est le nom du pied formé de deux brèves ; c'est donc un rythme à deux temps :

Il est synonyme de pariambe. L'iambe, le trochée (ou chorée) et le spondée :

bien qu'ayant deux valeurs métriques sont rythmiquement soit à trois temps (les deux premiers), soit à quatre temps (le dernier). Musicalement parlant, le pyrrhique provoque une accélération de la respiration ; il convient parfaitement à l'expression de l'action de la course, de mouvement inexorable. On en trouverait maints exemples dans les mouvements rapides sur une mesure à 2/4, avec une suite ininterrompue de quatre croches à la basse.

Aux ~ VII^{e} et ~ VI^{e} siècles, pyrrhique fut le nom donné à une danse guerrière, attribuée primitivement à un mythique Pyrrhicos. Sur son identité, les traditions sont multiples : a-t-il été un Curète de Crète et veilla-t-il sur Zeus enfant, ou bien fut-il Laconien ? La pyrrhique fut aussi attribuée à Pyrrhos le Roux, fils d'Achille, et qui passait pour l'éponyme de la ville de Pyrrhicos (Laconie). La danse pyrrhique simulait les phases d'un combat ; les hommes qui, seuls, l'exécutaient, portaient des armes, la lance et le bouclier, et des flambeaux, tandis que résonnaient la flûte et des chants guerriers. À Athènes, la pyrrhique faisait partie des Panathénées ; chez les

Doriens, elle entrait dans les gymnopédies et les fêtes des Dioscures.

Pierre-Paul LACAS

pédante et artificielle, il permettait le naturel, la spontanéité. Dans cette première période, presque tous les *sanqu* sont dus à des auteurs de théâtre : Guan Hanqing, servi par son instinct dramatique, écrit de délicates histoires d'amour (*Lamentations dans le boudoir*) où la psychologie est soigneusement analysée ; Ma Zhiyuan, tout comme dans ses pièces, témoigne dans ses « poèmes séparés » de son désenchantement (*Pensées d'automne*) qui le fit se retirer du monde à la manière des ermites taoïstes, après qu'il eut vainement essayé, par le vin et par l'amitié, de dissiper son chagrin. À sa vaste imagination, à ses qualités de contemplatif, il joint des dons d'impressionniste et aussi d'humoriste.

Peu à peu le *qu*, si proche de la chanson populaire, perdit son caractère originel, et subit la même déformation que le *ci* vers le raffinement et les emprunts à la langue littéraire. Il est de moins en moins pratiqué par des auteurs dramatiques, des poètes de toute allégeance s'y adonnent. Parmi les *sanqu* de cette seconde période ceux de Zhang Kejiu sont les plus marquants. Il en composa plus de sept cents, y consacrant toute sa longue vie. Poète paysagiste, il chante à plusieurs reprises les beautés du « lac de l'Ouest » et, tour à tour tendre ou subtil, serein ou majestueux, il prend un soin particulier à ciseler de beaux vers.

• Xiqu, les parties chantées du théâtre

On a vu que du théâtre des Yuan est sorti le *sanqu* ; toutefois, ces deux genres se sont développés de façon parallèle. À partir du milieu des Ming (XIV^{e}-XVII^{e} s.), le *nanqu* (*nan* signifiant sud) appelé ainsi par opposition au *beiqu* (autre nom du théâtre Yuan, *bei* signifiant nord) a donné naissance au *gunqu.* Plus élaboré que le « théâtre du nord », il abandonne la rime unique qu'il remplace par un système des plus compliqués. Alors que, dans le théâtre Yuan,

un seul personnage chantait et sur une seule mélodie pendant l'acte entier, celui-ci peut comporter plusieurs petits airs : *xiaoqu* dont l'ensemble forme un *daoqu*.

Odile KALTENMARK

Bibliographie

CH'EN SHOU-YI, *Chinese Literature*, New York, 1961
LIU WU-CHI, *Chinese Literature*, Bloomington, 1966.

Hanns Gerle, une fugue aux quatre voix parfaitement équilibrées, ou, vers 1550, à Paris, des *Danceries* pour quatre violes, ou encore, un siècle plus tard, dans la *Musurgia universalis* du père Athanase Kircher (1650), une savante *Symphonia* à quatre de Gregorio Allegri (*duoi violini, alto et basso di viola*), à laquelle font pendant, publiées par Ballard, des *Pièces pour violon à quatre parties* (1665) qui presque toutes ressortissent au répertoire de la danse.

Si de telles œuvres, annonciatrices du futur quatuor à cordes, n'apparaissent dans l'Europe continentale, pendant deux siècles, qu'assez rarement et à intervalles irréguliers, il n'en est pas de même en Angleterre qui fait bien davantage figure de précurseur. De la seconde moitié du XVI^e^ siècle au début du XVIII^e^, on pratique assidûment dans les familles anglaises, nobles ou bourgeoises, où la musique est en honneur, un répertoire de pièces écrites pour de petits ensembles de violes (quatre, cinq ou six instruments) sans accompagnement de luth ou de clavier. L'armoire aux violes (*chest of viols*) a sa place dans tous les appartements de quelque confort, et les *Fantaisies* destinées aux instruments qu'elles renferment sont si traditionnellement réservées aux archets qu'on appelle *broken consorts* (concerts brisés) les musiques dans lesquelles ils s'adjoignent d'autres instruments. Ce répertoire restera fidèle à l'écriture contrapuntique fort avant dans la période pendant laquelle, sur le Continent, la sonate pour un instrument monodique et basse continue attaquera puis évincera l'ancienne polyphonie.

Mais cette éviction ne sera pas absolue, et l'on va même constater, au cours de l'ère dite baroque, de curieuses réactions.

Les créateurs italiens de la sonate, au début du XVII^e^ siècle, l'avaient d'abord conçue, par on ne sait quelle timidité, pour un trio composé de deux violons dialoguant à égalité, accompagnés par une

basse d'archet ou de clavier, ou des deux à la fois ; puis, tournant décidément le dos à toute polyphonie, ils avaient, avec la sonate à violon seul et basse, abondé dans le sens de la monodie accompagnée. Arcangelo Corelli en avait donné les modèles les plus accomplis dans son recueil de 1700, la fameuse *Opera quinta.* Cependant, tandis que prospérait le solo accompagné et que s'imposait le système de la basse continue, d'assez nombreux compositeurs cherchaient un nouvel enrichissement en faisant chanter au-dessus de la basse, non plus une, mais deux ou trois voix instrumentales. Des dernières années du XVII^e^ siècle au milieu du XVIII^e^, on publia un nombre sans cesse accru de telles sonates ; bientôt, la technique du violoncelle s'étant notablement assouplie, la basse continue s'accompagna d'une basse d'archet de plus en plus animée et chantante, et l'on revint, en fait, à l'ancienne polyphonie, mais affranchie des vieux modes d'église, et bénéficiant de tout ce que l'harmonie avait acquis entre-temps, surtout dans le domaine de la modulation.

Au nombre relativement restreint d'œuvres pour instruments à archet sans basse de clavier écrites par des novateurs audacieux avant le milieu du XVIII^e^ siècle (on en a rencontré, épisodiquement, depuis la Renaissance) s'ajoute vers 1740-1750 une profusion de pièces qui peuvent comporter une basse chiffrée, mais où le chiffrage n'est plus là que pour permettre le recours à un clavier au cas où manquerait un des partenaires. Rien que pour Paris, le catalogue des éditeurs Le Clerc-Veuve Boivin paru en 1751 mentionne sous la rubrique « Quatuor » vingt-trois recueils dans lesquels la basse est encore chiffrée, mais où le chiffrage est presque toujours superflu si le quatuor est au complet.

Le quatuor moderne, définitivement affranchi de la basse continue, va s'affirmer après une courte période que meublent les

premiers essais de Joseph Haydn, Johann Stamitz, Johann Baptist Vanhall, Florian Leopold Gassmann, Luigi Boccherini, François Joseph Gossec, entre autres. Cette forme nouvelle jouira très vite d'une vogue surprenante. À Paris, entre 1765, l'année où y est publié l'opus 3 de Haydn, et 1800, paraîtront plus de cent cinquante recueils de trois, six ou douze quatuors chacun, et ce n'est là qu'une partie de ce qui se publiera en Europe pendant ce laps de temps, sans parler de l'inédit (près de cent quatuors pour le seul Vanhall).

• Le quatuor classique

Attribuer à Joseph Haydn, comme le font les manuels élémentaires d'histoire de la musique, la « création » du quatuor à cordes, c'est simplifier les choses à l'excès. Si, pour ce qui est de la sonate, on est d'accord sur l'époque et le lieu d'origine et sur les premiers pionniers (Tarquinio Merula, Salomone Rossi, Biagio Marini, Giovanni Battista Fontana, en Italie, pendant la première moitié du XVII^{e} siècle), l'origine du quatuor classique est en revanche aussi difficile à fixer de façon précise que celle de la symphonie. Dans ces deux derniers cas, il s'agit de formes aux sources multiples, pratiquées dans toute l'Europe musicienne par de nombreux compositeurs qui souvent travaillaient dans la même direction, sans se connaître. Par contre, il est acquis que la notoriété de Haydn, auteur de quatuors, a très vite imposé ce genre, l'a vivifié au point de lui assurer d'emblée une vaste et prompte diffusion, de susciter de nombreux émules, d'ouvrir la voie à Mozart, Beethoven et leur descendance.

J. Haydn . *Le compositeur autrichien Joseph Haydn est souvent considéré comme le père de deux genres de musique instrumentale : le quatuor à cordes et la symphonie.*

Les premiers quatuors de Haydn, composés à partir de 1755, intitulés, à l'origine, *quadri*, *divertimenti*, *cassations*, s'apparentent à l'ancienne suite : cinq mouvements, dont deux menuets, un contenu musical en général plutôt léger, dans le caractère de sérénades de plein air propres à être exécutées aussi bien par de petits orchestres à cordes. À partir du recueil de *Quatuors dialogués* de 1764, on est en présence d'un véritable style de quatuor, avec, cependant, de temps à autre, une prépondérance accordée au premier violon (vraisemblablement due à la présence de Luigi Tomasini ou de quelque autre grand virtuose momentanément attaché à la cour du prince pour lequel Haydn travaillait). On la retrouve lorsque, en 1832, dans sa méthode de violon (*Violinschule*,

Copyrighted material

Haslinger, Vienne), Louis Spohr distingue entre le quatuor normal et « une espèce de quatuor où le premier violon exécute le Solo, et les trois autres instruments ne font qu'accompagner, on les appelle Quatuors Brillans, ils ont pour but de donner occasion au joueur du Solo de montrer son talent dans les petits cercles ou salons ». Même dans ces œuvres de circonstance, Haydn mérite une autre audience que celle des « petits cercles ou salons ». Avec son opus 17 (1771) commence une série de chefs-d'œuvre qui se poursuit sans faiblesse jusqu'au quatre-vingt-troisième et dernier quatuor, resté inachevé.

Les quatre-vingt-onze quatuors de Luigi Boccherini (ce nombre n'inclut pas ceux dont l'attribution est incertaine) n'ont pas la même densité musicale, et surtout ne marquent pas, au cours des années, un progrès aussi continu ; mais, au départ, il semble bien que le maître italien l'emporte en maturité, pour ce qui est de l'écriture de quatuor. Dans son recueil de 1761, publié seulement six ans plus tard, les structures d'ensemble sont plus équilibrées, et la mise en valeur des voix intermédiaires plus poussée que dans les *Quadri* de Haydn. Ultérieurement, il cédera du terrain et subira plus ou moins l'influence de son rival, sans pour autant mériter la désaffection dont son œuvre a longtemps souffert. Celle-ci commence à revenir à la lumière, et l'on s'aperçoit que sa verve, sa mobilité d'expression, la vivacité et l'esprit de ses épisodes descriptifs compensent largement ses faiblesses.

Avec le début de l'ère classique, l'histoire du quatuor perd de son intérêt, non qu'il aille s'appauvrissant, bien au contraire, mais presque tout ce qui compte dans le genre s'incorpore à la production de compositeurs universellement connus, dont la biographie, la chronologie, l'esthétique ont été amplement étudiées et dont les quatuors, pour les plus grands d'entre eux, font l'objet de monographies aisément accessibles. Ce qui ne signifie pas qu'un

examen attentif ne permettrait pas de sauver de l'oubli des morceaux choisis dignes de revivre dans les œuvres-fleuves de Georges Onslow (trente-six quatuors), Pavel Vranický (cinquante-huit), Adalbert Gyrowetz (soixante), Camille Pleyel (plus de soixante), Vanhall (une centaine), Giovanni Cambini (cent quarante-neuf) et autres créateurs inégalement mais absolument inspirés.

De tels chiffres, d'ailleurs, seront bientôt choses du passé. Déjà Mozart s'en tient à vingt-six quatuors. Beethoven n'en écrit que dix-sept (plus une transcription pour quatuor à cordes de sa sonate pour piano opus 14), Schubert quinze, plus six inachevés ou perdus, et il faut attendre les dix-huit quatuors de Darius Milhaud pour retrouver pareille fécondité. Une telle remarque vaut aussi pour le nombre des symphonies et des concertos.

Les quatuors de Mozart avaient marqué le plus haut achèvement de l'idéal classique. Avec Beethoven, une véritable révolution survient, tant dans la forme que dans l'esthétique du genre, plus radicale peut-être que celle que ses symphonies ont opérée dans leur propre domaine. Si grande en est la nouveauté qu'elle fait encore impression de nos jours. Igor Stravinski écrivait, à propos du dix-septième quatuor : « À quatre-vingts ans, j'ai trouvé dans Beethoven une nouvelle joie. La *Grande Fugue*, par exemple, me semble être le plus parfait miracle de la musique [...] C'est aussi le morceau de la musique le plus « contemporain » que je connaisse, et « contemporain » à jamais [...] À peine marquée par son âge, la *Grande Fugue* est, rien que pour ce qui est du rythme, plus subtile que n'importe quelle musique de mon propre siècle » (*Observer*, 17 juin 1962). Au contraire, à la fin du XIX^e^ siècle, les derniers quatuors de Beethoven n'étaient pas encore universellement acceptés : témoin cette déclaration, dans une lettre à Pierre Louÿs

Bibliographie

W. ALTMANN, *Handbuch für Streichquartettspieler*, 4 vol., Berlin, 1928-1931

D. BLUM, *L'Art du quatuor à cordes. Conversations avec le Quatuor Guarneri*, Actes Sud, Arles, 1991

N. BRANDT, *Con Brio : Four Russians Called the Budapest Quartet*, Oxford Univ. Press, Londres, 1993

W. W. COBBETT dir., *Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 3 vol., *ibid.*, 1929, rèéd. 1963

L. FINSCHER, *Die Entstehung des klassischen Streichquartetts*, Bärenreiter, Kassel, 1974

K. GEIRINGER, « The Rise of Chamber Music », in *The New Oxford History of Music*, vol. VII, p. 552, Oxford, 1973

S. GOLDET, *Quatuors du XX^e siècle*, I.R.C.A.M., Papiers, Paris, 1986, rééd. Actes Sud, 1989

P. GRIFFITHS, *The String Quartet : A History*, Thames & Hudson, Londres, 1986

M. D. HERTER NORTON, *String Quartet Playing*, New York, 1925

R. HUGUES, *Les Quatuors de Haydn*, Actes Sud, 1989

J. KÁRPÁTI, *Bartók's String Quartets*, Barrie & Jenkins, Londres, 1975

H. KELLER, *The Great Haydn Quartets*, Dent, Londres, 1993

J. KERMAN, *Les Quatuors de Beethoven*, Seuil, Paris, 1974

I. MAHAIM, *Beethoven. Naissance et renaissance des derniers quatuors*, 2 vol., Desclée de Brouwer, Paris, 1964

J. DE MARLIAVE, *Les Quatuors de Beethoven*, Alcan, Paris, 1925, nouv. éd., Julliard, Paris, 1960

S. MILLIOT, *Le Quatuor*, P.U.F., Paris, 1986

W. OBERKOGLER, *Das Streichquartettschaffen in Wien von 1910 bis 1925*, Schneider, Tutzing, 1983

A. PÂRIS dir., *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XX^e siècle*, R. Laffont, Paris, 4^e éd. augm. 1995

A. PENESCO, *Les Instruments du quatuor*, La Flûte de Pan, Paris, 1986

M. PINCHERLE, « Les Origines du quatuor à cordes », in *Feuillets d'histoire du violon*, Legouix, Paris, 1927 ; *Les Instruments du quatuor*, P.U.F., 1947, rééd. 1970

M. SEIBER, *The String Quartets of Bela Bartok*, Boosey & Hawkes, Londres, 1945

W.-D. SEIFFERT, *Mozarts frühe Streichquartette*, W. Fink, Munich, 1992

D. SNOWMAN, *Le Quatuor Amadeus*, Buchet-Chastel, Paris, 1981

R. WINTER & R. MARTIN dir., *The Beethoven Quartet Companion*, Univ. of California Press, Berkeley (Ca.), 1994.

QUINTETTE

En musique, désignation s'appliquant en principe à toute pièce écrite pour cinq parties harmoniques réelles, soit vocales soit instrumentales. À la fin du XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^ en relèvent notamment une des trois messes de Byrd, les madrigaux de Gesualdo et de Monteverdi, ainsi que beaucoup de pièces pour ensemble de violes. Les combinaisons de voix les plus usitées sont alors deux sopranos, alto, ténor et basse, ou soprano, alto, deux ténors et basse, et sur le plan instrumental un dessus de viole, trois violes intermédiaires et une basse de viole. Ultérieurement s'affirme surtout l'écriture à quatre voix, tant pour les chœurs que pour la musique de chambre pour cordes seules (avec le remplacement définitif des violes par la famille des violons) : à partir de 1760 environ, la norme est en ce dernier domaine le quatuor à cordes.

D'admirables quintettes n'en sont pas moins écrits à la fin du XVIII^e^, mais de façon plus ou moins marginale (ce qui n'est pas et de loin un jugement de valeur sur les œuvres, d'autant que s'y manifeste souvent une grande originalité sonore) : quintettes à deux violoncelles (un second violoncelle s'ajoutant au quatuor à cordes) de Boccherini, quintettes à deux altos de Boccherini, de Michael Haydn et surtout de Mozart (six). Toujours comme quintettes à cordes, on trouve au XIX^e^ siècle ceux à deux altos de Beethoven (un), de Bruckner (un) et de Brahms (deux), ainsi que celui à deux violoncelles de Schubert (un des sommets de toute la musique de chambre), tandis que les trente-quatre quintettes d'Onslow et l'opus 77 de Dvořak ajoutent au quatuor une contrebasse.

QUODLIBET

Le *quodlibet* (« ce qui plaît », en latin) est une composition musicale dans laquelle plusieurs mélodies connues se mêlent, soit simultanément, soit, plus rarement, successivement, en vue de créer un effet humoristique. Le quodlibet peut également designer un mélange de textes provenant de différentes sources et réunis dans une même composition vocale. Si les combinaisons simultanées d'au moins deux mélodies remontent au XIIIe siècle (les motets de cette époque sont fondés sur l'opposition d'un fragment mélodique à une voix inférieure – ténor – et d'un ensemble de une à trois voix supérieures chantant des textes différents), les quodlibets furent particulièrement en vogue aux XVe et XVIe siècles. En Allemagne, on trouve de nombreux exemples de cette forme musicale dans des recueils manuscrits de chansons polyphoniques. Pour l'Angleterre, il convient de citer les *Cries of London* d'Orlando Gibbons. Le quodlibet peut-être le plus célèbre est la trentième et dernière des *Variations Goldberg* pour clavecin, BWV 988, de Jean-Sébastien Bach (publiées en 1742), qui combine simultanément et successivement les citations de deux mélodies populaires, *Ich bin so lang nicht bei dir g'west* (« Je suis resté longtemps loin de vous ») et *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (« Les choux et les navets m'ont fait fuir »). La technique du *quodlibet* rappelle celle de la fricassée en France, de l'*ensalada* (« salade ») en Espagne, du *centone* (« centon »), de la *misticanza* (*mistichanza*, *messanza*) en Italie, et, bien plus tard, du *medley* en Angleterre et du pot-pourri en France et dans d'autres pays.

E.U.

RABĀB

Le *rabāb* (ou *rubāb*, *rebab*, *ribāb*, *rbab*...) est une vièle arabe, un des plus anciens instruments à archet connus ; il est peut-être apparenté au rebec médiéval européen. Le rabāb, mentionné pour la première fois au IXe siècle, a joué un rôle fondamental dans la musique savante médiévale européenne. Au Moyen Âge, le mot rabāb était également un terme générique désignant tout instrument à archet.

Le rabāb possède une table d'harmonie recouverte d'une membrane et, généralement, deux ou trois cordes. Il est normalement dépourvu de touche, les cordes étant pressées par Ies doigts de l'instrumentiste. La forme de la caisse varie : les rabābs piriformes et en forme de bateau, particulièrement répandus, ont certainement influencé le rebec. On trouve également des caisses de résonance plates, rondes, trapézoïdales et rectangulaires. Dans tout le Moyen-Orient et en Afrique, ainsi qu'en Asie centrale, dans l'Inde du Nord et en Asie du Sud-Est, le mot rabāb ou un nom dérivé de ce mot désigne une vièle à pique, une vièle à petite caisse ronde ou cylindrique qui semble embrochée par un manche étroit.

Le rabāb a atteint l'Europe par deux chemins. Une variété piriforme de l'instrument a été adoptée par l'Empire byzantin au IXe siècle, et s'est propagée vers l'Ouest en donnant peut-être naissance à la vièle médiévale. Une variété en forme de bateau, encore jouée en Afrique du Nord, a été introduite par les Arabes en Espagne au XIe siècle et est restée en usage en même temps que le rebec, nouvellement mis au point, jusqu'au XIVe siècle. Dans

certaines régions d’Asie centrale, le mot rabāb désigne une sorte de luth.

E.U.

RADIO BAVAROISE
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA

Fondé en 1949 à Munich, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise (Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks) est le dernier-né des orchestres de radio allemands qui ont vu le jour au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Son histoire peut être résumée par les cinq noms prestigieux qui se sont succédé à sa tête : Eugen Jochum (1949-1960), Rafael Kubelík (1961-1979), Colin Davis (1983-1992), Lorin Maazel (1993-2002) et Mariss Jansons (depuis 2003). Eugen Jochum en a été le bâtisseur, autour de Beethoven, Brahms et Bruckner ; Rafael Kubelík a fait découvrir à l'orchestre un répertoire alors mal connu : Mahler, Janáček, Stravinski ; Colin Davis lui a révélé Mozart et Berlioz ; Lorin Maazel l'a transformé en une formation polyvalente de niveau international, peut-être moins marquée par l'héritage de la tradition germanique que les autres orchestres allemands. Mariss Jansons l'a ouvert plus largement au répertoire contemporain. En Allemagne, cet orchestre est désormais généralement considéré comme l'un des plus prestigieux, immédiatement après l'Orchestre philharmonique de Berlin et la Staatskapelle de Dresde.

La musique contemporaine a toujours occupé une place importante dans son répertoire, grâce aux commandes de la radio bavaroise qu'il a créées : œuvres de Karl Amadeus Hartmann (*Troisième, Quatrième, Sixième Symphonies*, 1948, 1948, 1953 ; *Symphonisches Hymnen*, 1975 ; *Sinfonia Tragica*, 1989), Ernst Krenek (*Der Zauberspiegel*, 1968), Carl Orff (*De temporum fine comoedia*, nouvelle version, 1980), Iannis Xenakis (*Pièce OOO*,

RAGTIME

Le ragtime, principalement joué par des pianistes noirs, constitue la première expression purement instrumentale de la musique afro-américaine. Apparu aux États-Unis après la guerre de Sécession, il combine des éléments de la musique savante européenne et les rythmes syncopés des chants traditionnels africains.

Les sources du ragtime, musique afro-américaine principalement écrite pour le piano, sont sans doute le cake-walk des plantations du sud des États-Unis, son adaptation par les *minstrels* blancs et les musiques qui accompagnaient les danses des esclaves, comme la bamboula.

Le ragtime va être très en vogue, sous diverses formes, de la fin de la guerre de Sécession jusqu'aux années 1920. Au début du xx^{e} siècle, d'autres musiques syncopées interprétées au piano (marches two-step, cake-walk) bénéficient d'une grande diffusion grâce aux partitions. Ces musiques servent de support à la danse : dans les salons, elles sont bientôt préférées à la valse.

Dans les années 1860, des pianistes noirs autodidactes circulant dans l'est des États-Unis tentent de reproduire sur les pianos des tripots la musique de danse des Noirs jouée par des orchestres qui mélangeaient les influences européennes et africaines. Ces pianistes itinérants brodent souvent autour de thèmes, avec un renforcement des basses et un style syncopé que l'on retrouvera plus tard.

À partir de 1890, certains pianistes noirs ayant reçu un enseignement classique commencent à jouer dans cet esprit et à

(1885-1938) et le Blanc Joseph Francis Lamb (1887-1960) perpétuent l'héritage d'un style policé et s'emploient à être édités. À La Nouvelle-Orléans, les meneurs sont Tony Jackson (1876-1921) et Jelly Roll Morton (1885 ou 1890-1941), considéré parfois comme le premier jazzman. Le jeu est plus chromatique et les tempos plus rapides. Assez vite, cette musique va se répandre sur la côte est des États-Unis, jusqu'à New York : à Harlem, le stride* de Eubie Blake (1883-1983) ou de Fats Waller (1904-1943) prolonge les acquis du genre.

En Europe, vers 1910, on découvre le ragtime dans les revues noires. À l'instar d'Igor Stravinski avec son célèbre *Ragtime* pour onze instruments (1918), et qui fait figurer un ragtime dans son *Histoire du soldat* (1918), de nombreux compositeurs européens – Erik Satie, Darius Milhaud, Ernst Krenek, Kurt Weill... – seront séduits par cette musique rythmée. Le ragtime connaîtra un regain d'intérêt dans les années 1950.

Eugène LLEDO

RAÏ

Apparu dans les années 1970 en Algérie, le raï devient rapidement la musique populaire dominante parmi les jeunes du Maghreb. Il s'inspire de diverses sources : le rock, les musiques orientales et rurales. Son développement est indissociable de l'apparition de la cassette audio.

En France, on a coutume de désigner par le vocable raï (qui signifie, en arabe, « l'opinion ») l'ensemble des musiques algériennes populaires et électriques. Cette généralisation est abusive, car le raï, musique moderne d'Oran et de l'ouest de l'Algérie, constitue un genre à part entière, nettement distinct d'autres formes musicales algériennes, comme la chanson kabyle, illustrée par Idir ou Lounès Matoub.

• Essor du raï

Parmi les diverses sources qui ont alimenté le raï, retenons le melhoun, souvent porté par des accompagnements bédouins traditionnels (tambours sur cadre, percussions guellal*, flûtes droites en roseau) ; cette poésie chantée qui avait fini par subir l'influence de la musique orientale populaire égyptienne va servir de réservoir thématique principal au raï.

C'est dans un contexte d'ébullition musicale que, dans les années 1970, l'Algérien Khaled (Khaled Hadj-Brahim), un jeune chanteur et instrumentiste touche-à-tout, s'inspire des groupes pop marocains en vogue Jil Jilala et Nass El Ghiwane pour opérer la

rencontre entre la tradition orientale arabophone, la musique berbère et le rock. Dans les années 1980, s'opposant aux musiques que l'on peut écouter dans le cercle familial – chaabi algérois et malouf constantinois –, le raï d'Oran va utiliser des textes parfois crus sur des orchestrations mêlant la guitare électrique, l'accordéon et la darabukka (percussion en gobelet). L'existence d'un circuit de cabarets et de discothèques à Oran et dans sa région facilite la diffusion de ce « pop raï », qui aborde des sujets souvent tabous – le sexe libre, l'alcool – et se détache de la musique traditionnelle des cheikh* et des cheikhate*. Le boom de la cassette audio analogique, les nombreuses occasions sociales (mariages...) et l'arrivée sur le marché d'instruments polyvalents et de prix abordable vont favoriser l'essor rapide d'une musique populaire métisse, souvent perçue comme un champ de liberté au sein d'une société largement islamisée et dominée par la caste des militaires. Les premiers synthétiseurs et claviers associés aux boîtes à rythmes permettent aux petites formations de compléter le support rythmique des percussions traditionnelles.

Le son du raï subit également l'influence du rock (les accompagnateurs sont souvent d'anciens rockers), de la soul et du reggae, cette dernière musique étant extrêmement populaire en Algérie dès la fin des année 1970. Par ailleurs, celle qui sera une des références majeures des chebs (« jeunes »), Cheikha Djenia, a beaucoup écouté la musique populaire égyptienne, celle de Farid el Atrache, notamment.

1985 est l'année de la consécration pour Khaled, qui fait sa première apparition à la télévision algérienne malgré les réticences des autorités. Dans un autre registre, Houari Benchenet, plus respectueux de la tradition, refuse l'esthétique des chebs et leur vibrato appuyé. De son côté, Bouteldja Belkacem, qui avait

En 1992, l'album *Didi* de Khaled est produit par une major, Barclay, et fait danser les jeunes de toute origine, ce qui sort cette musique de son cadre communautaire. La musique des cabarets oranais s'est, au passage, largement adaptée aux oreilles occidentales, même si l'ancien cheb redécouvre les racines arabo-andalouses de sa musique. Les rythmes à 6/8 (marocains ou égyptiens) et 4/4 dédoublés laissent la place à des boucles de batterie échantillonnées qui rappellent le hip-hop. Les arrangements programmés à l'aide d'ordinateurs remplacent le charme désuet des synthétiseurs bons marché qui dialoguaient avec la voix dans le prélude (stirba*).

Cheb Mami, qui avait commencé en touchant la jeunesse algérienne dorée, opte pour une production à l'américaine et finit par enregistrer un duo avec Sting (ex-membre du groupe de rock-pop The Police).

Devant les difficultés qu'ils éprouvent à se voir reconnaître le statut de musicien dans leur pays, pour fuir la violence et les luttes fratricides, beaucoup d'artistes algériens vont s'installer en France, à l'image du multi-instrumentiste Mohamed Margni, sans doute l'arrangeur le plus créatif de sa génération.

Cheikha Rimitti, une ancienne danseuse et chanteuse itinérante dont le répertoire a été largement pillé par les chanteurs de raï, perpétue l'héritage d'une musique de Bédouin adaptée au cabaret mais toujours en marge des structures sociales.

En France, suivant les traces du groupe précurseur Raïna Raï, d'autres artistes travaillent dans des directions personnelles qui s'éloignent du style oranais. Rachid Taha, ancien membre du groupe lyonnais de rock orientalisé Carte de Séjour, habille sa voix

RAP

Le rap naît dans les ghettos afro-américains dans les années 1970. La diction saccadée, caractéristique principale du rap, s'appuie musicalement sur l'utilisation d'échantillonneurs numériques.

Le rap peut être défini comme une forme de chanson populaire scandée qui fait appel à un support musical utilisant abondamment des techniques de production sonore comme l'échantillonnage numérique (sampling*) et la manipulation à des fins musicales de disques vinyles (scratch*, cut*, mixage...). Il est lié à une sub-culture, le hip-hop, qui comprend également des formes nouvelles de pratiques gestuelles et dansées (smurf*, break* dance), des attitudes vestimentaires et langagières qui traduisent des codes sociaux et des expressions picturales, comme le graffiti et le tag.

• Les racines du rap

Nées dans les années 1970 au cœur des quartiers noirs et pauvres des mégalopoles américaines, les thématiques du rap sont portées par des techniques vocales spécifiques qui rappellent celles des toasters*. Ce « parler en rythme » est, au début des années 1970, habillé de sonorités urbaines par un Jamaïcain de New York, DJ Kool Herc, un des pionniers du genre. Il est également probable que les dirty dozens, sortes de ping-pong verbal des rues à base de sarcasmes, ont contribué, par leur approche rythmique, à la naissance du rap. On peut sans doute aussi voir celui-ci comme la continuation de pratiques vocales plus anciennes comme le

preaching* des églises afro-américaines ou, avant lui, l'art du conte en musique de certains griots africains.

Au moment où The Last Poets, un groupe d'activistes noirs des années 1970, utilise comme vecteur musical de ses revendications une diction saccadée, le rap apparaît dans les fêtes sauvages en plein air des quartiers de Brooklyn ou du Bronx. Le MC – maître de cérémonie, sorte d'« ambianceur » au bagou affirmé – ponctue les interventions du DJ, qui commence à vouloir enchaîner deux disques sur le même tempo.

En 1979, la chanson *Rapper's Delight* du Sugarhill Gang devient un tube en empruntant au langage de la rue et au funk. Si ce premier enregistrement officiel de rap ne constitue qu'un « coup » commercial, il reproduit néanmoins le processus créatif de la rue : couvrir l'espace sonore par un flot de paroles en s'appuyant – en français des banlieues, on dit « poser » sa voix – sur une musique préexistante, souvent la face B instrumentale d'un disque vinyle. En 1980, le New-Yorkais Kurtis Blow réussit à signer dans une major company, Mercury. Avec le succès de *The Message* (1982), Grandmaster Flash aborde les problèmes sociaux et commence à scratcher* alors qu'Afrika Bambaataa crée la Zulu Nation, un mouvement pacifiste qui veut endiguer la violence dans les quartiers noirs ; Bambaataa se fait connaître en 1982 avec *Planet Rock*, un titre très inspiré par le groupe allemand Kraftwerk.

• Extension du rap

À la fin des années 1980, un rappeur du Bronx, le didactique KSR-One, et, surtout, le groupe new-yorkais Public Enemy commencent à échantillonner les sons et à les triturer sans tenir aucun compte des conventions musicales, notamment des principes du système tonal.

et installe des refrains presque pop alors que Waren G. touche le grand public, Blancs inclus. À New York, le groupe Wu-Tang Clan est fasciné par l'imagerie des films de karaté. Das EFX innove dans le domaine de la technique vocale en accélérant le débit sur des sonorités usant beaucoup de bruits concrets de la ville. L'engagement de Cypress Hill en faveur de la légalisation du cannabis fait apprécier ce groupe d'un large public, souvent éloigné du hip-hop. The Disposable Heroes of Hiphoprisy aborde des sujets de société ; Arrested Development utilise des sonorités issues du blues et du gospel ; Full Force, Gang Starr (qui invite MC Solaar) et A Tribe Called Quest font jouer des jazzmen ; Coolio reprend Stevie Wonder et le jazzman Quincy Jones invite Big Daddy Kane alors que Michael Jackson fait de même avec Notorious B.I.G. Le groupe britannique US3 échantillonne des titres du label Blue Note comme *Cantaloup Island*, de Herbie Hancock, pour aboutir à une fusion jazz-rap qui fait redécouvrir des standards parfois oubliés et met en valeur le parfait sens du groove* de son chanteur. The Roots utilise de vrais instruments comme le piano Fender ; un de ses rappeurs, Rahzel, est un virtuose de la technique du « human beatbox », qui consiste à reproduire avec la bouche un rythme complet de batterie grâce à une technique qui n'est pas sans rappeler le hoquet* médiéval. L'acid jazz avec Omar, Galliano ou Incognito est un genre principalement britannique qui fait se rapprocher le funk et le hip-hop.

En France, Vitry-sur-Seine est La Mecque du rap old school (« vieille école »). Dès 1985, Lionel D, EJM, Timide Et Sans Complexe ou les Littles tentent de reproduire le son américain. Le rap français propose ensuite de nombreuses déclinaisons : Suprême NTM et Assassin jouent la carte du hardcore politisé ; IAM, Ideal J, 113 ou Fonky Family ancrent leur propos dans la réalité sociale des banlieues.

E.U.

RÉALISME SOCIALISTE

Introduction

Le réalisme socialiste est la doctrine officielle dans le domaine de l'art en vigueur tant en U.R.S.S. que dans les pays directement soumis à son hégémonie politique. Cette doctrine a trouvé sa formulation complète au cours du premier congrès des écrivains soviétiques qui se tint à Moscou en août 1934. Le réalisme socialiste exige de l'artiste « une représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. En outre, il doit contribuer à la transformation idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme ». Parmi ceux qui participèrent activement à l'élaboration de la doctrine, on relève notamment les noms de Gorki, de Jdanov et de Karl Radek.

• Historique et définitions

Le 23 avril 1932, un décret du comité central du Parti communiste avait « liquidé » officiellement tous les groupements d'artistes et d'écrivains existant en U.R.S.S., et institué des syndicats uniques rassemblant tous les praticiens dans le domaine des arts visuels, de la littérature et de la musique. L'appareil du parti possédait le contrôle effectif de tous les syndicats, et ces derniers étaient en mesure de surveiller la production artistique dans tout le pays. Ils géraient le budget national pour les arts, et pouvaient intervenir dans tous les contrats passés entre leurs adhérents et les autres organisations publiques (éditeurs, musées, théâtres, maisons de la

culture, clubs d'entreprise). C'est pourquoi, lorsque le réalisme socialiste devint en 1934 la doctrine officielle des syndicats d'artistes et d'écrivains, tous ceux qui souhaitaient continuer de travailler pour un public se trouvaient contraints d'y souscrire.

Si tant est qu'on puisse trouver une définition officielle satisfaisante de cette doctrine, c'est au *Dictionnaire de philosophie*, (Moscou, 1967) qu'il faut s'adresser ; le réalisme socialiste y est ainsi défini : « Son essence réside dans la fidélité à la vérité de la vie, aussi pénible qu'elle puisse être, le tout exprimé en images artistiques envisagées d'un point de vue communiste. Les principes idéologiques et esthétiques fondamentaux du réalisme socialiste sont les suivants : dévouement à l'idéologie communiste ; mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de parti ; se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses ; humanisme socialiste et internationalisme ; optimisme historique ; rejet du formalisme et du subjectivisme, ainsi que du primitivisme naturaliste. ».

Quant à l'artiste, il doit « avoir une connaissance approfondie de la vie humaine, des pensées et des sentiments, être extrêmement sensible aux expériences humaines et capable de les exprimer dans une forme artistique de qualité. Tout cela fait du réalisme socialiste un puissant instrument d'éducation du peuple, dans un esprit communiste. Fondé sur la vision marxiste-léniniste du monde, le réalisme socialiste encourage les efforts des artistes et les aide à définir des formes et des styles divers en harmonie avec leurs inclinations personnelles. »

À première vue, l'objectif politique de la doctrine semble clair, même si son application artistique pose de sérieux problèmes. Cependant, une lecture attentive en dégage rapidement l'ambiguïté.

l'art était chargé d'une lourde responsabilité sociale, qui prônaient la véracité aux dépens de l'esthétisme, et qui avaient tendance à faire de l'artiste une espèce de prophète social. Le roman de Tchernychevski *Que faire ?* exprime de façon typique cette attitude spontanée et, à l'époque, librement choisie. On s'explique ainsi qu'il fut possible, ultérieurement, de présenter comme des précurseurs du réalisme socialiste des écrivains comme Nekrassov, Pissarev, Dobrolioubov et des peintres comme Répine.

Avant et pendant la révolution de 1917, cet engagement politique qui était dans la tradition des artistes russes se manifesta par une grande variété de styles et d'initiatives révolutionnaires ; il suffit de penser au constructivisme, à Malévitch, El Lissitzky, Gabo, entre autres. Parmi les multiples tendances qui se firent jour, le Proletkult, fondé par Bogdanov, proclamait la nécessité d'un art prolétarien radicalement nouveau ; tout autre art était qualifié de bourgeois ou de petit-bourgeois. Bogdanov était influencé par les écrits de Plekhanov, mais ce dernier se trouva d'accord avec Lénine pour dénoncer dans les idées de Bogdanov l'absence d'une véritable dimension politique. Le dogmatisme et la terminologie du Proletkult, mais non ses aspirations visionnaires, passèrent dans l'Association russe des artistes révolutionnaires (A.H.R.R.) et dans l'Association russe des écrivains prolétariens (R.A.P.P.), organisations qui furent les premières à formuler les principes du réalisme socialiste avant son institution comme doctrine officielle. Les applications dont la doctrine fut l'objet et les critères esthétiques utilisés étaient révélateurs, et cela plus nettement dans les arts visuels qu'en littérature, du goût de ces nouveaux marchands et de ce type nouveau de fonctionnaire du parti qui se hissèrent au premier rang à l'époque de la N.E.P. (Nouvelle Politique économique) ; les caractéristiques de cette petite-bourgeoisie rénovée sont décrites dans les œuvres satiriques d'Ilf et

de Fadeïev, comme la *Jeune Garde*. L'impact de la littérature sur le public russe rendit le parti extrêmement méfiant à l'égard des écrivains. Il ne suffisait pas de censurer ou d'interdire la publication. Il était toujours possible de glisser des significations cachées. Ainsi se forma progressivement un public capable de lire entre les lignes. Un langage « second » se constitua, qui servit à aller au-delà de la « réalité seconde » et permit de renouer avec la réalité vécue. On comprend que les écrivains furent, en tant que groupe constitué et proportionnellement à leur nombre, un des secteurs les plus persécutés de la population russe. Sur les sept cents écrivains qui participèrent au premier congrès des écrivains en 1934 – et dont plus de 70 p. 100 étaient âgés à l'époque de moins de quarante ans – seulement cinquante vivaient encore en 1954 pour participer au deuxième Congrès des écrivains. Beaucoup d'entre eux, certes, étaient morts à la guerre, mais les chiffres n'en restent pas moins éloquents.

Bien que la littérature officielle du parti eût fait un usage pléthorique des citations de Lénine, le fait d'associer son nom à la doctrine du réalisme socialiste est dû à une déformation de ses écrits : l'article fondamental de Lénine sur la question, *L'Organisation du parti et la littérature du parti*, a été écrit en 1905, à un moment où le parti émergeait de la clandestinité, et il traitait en fait des textes politiques et de propagande. Corrigeant les déformations que les idées de Lénine avaient subies, sa veuve, Nadejda Kroupskaïa, établit clairement en 1937 que l'article cité plus haut et d'autres textes similaires de Lénine n'avaient rien à voir avec la littérature en tant qu'art. Jusqu'à ces dernières années, cette mise au point est restée ignorée, comme l'ont été les éclaircissements apportés par Lénine lui-même, dans une conversation avec Clara Zetkin : « Tout artiste, et tout individu qui

se considère comme tel, a le droit de créer librement en accord avec son idéal personnel, et sans tenir compte de rien d'autre. »

John BERGER

Howard DANIEL

• Une musique pour le peuple ?

Le réalisme est la conception selon laquelle l'art devrait reproduire le réel. Si le réalisme socialiste, au xx^{e} siècle, toucha tous les pays socialistes ou communistes, c'est en Union soviétique qu'il s'appliqua le plus durement : comme dans toutes les dictatures, les dirigeants s'intéressèrent très rapidement à la culture. Avant même le déclenchement de la révolution russe de 1917, Alexandre Bogdanov avait fondé une organisation culturelle et didactique, la Proletarskaïa Kultura (« La Culture prolétaire »), défendant l'idée de l'existence d'une culture du peuple autonome, fondée sur des actions collectives, à la différence de la culture bourgeoise, qui repose sur des réalisations individuelles.

Si la révolution de 1917 détruisit les mouvements artistiques existants, elle en suscita, par ailleurs, de nouveaux. La vie musicale conserva une grande diversité après la révolution. Si les bolcheviks prirent progressivement une position de force dans les milieux musicaux, tous les ponts avec l'art occidental ne furent pas pour autant coupés et la recherche de nouvelles formes musicales se poursuivit. Dans les années 1920, des compositeurs et des interprètes occidentaux parmi les plus éminents se rendirent en Russie, et la musique contemporaine occupait une place de choix dans les concerts symphoniques et à l'opéra. L'U.R.S.S. d'alors accueillit ainsi Béla Bartók, Darius Milhaud, Paul Hindemith ou

compositeurs Serge Rachmaninov, Serge Prokofiev (qui rentrera cependant en U.R.S.S. en décembre 1932), les violonistes Nathan Milstein et Jascha Heifetz, le pianiste Vladimir Horowitz ont tous émigré dans les années qui suivirent la révolution.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, les compositeurs qui demeuraient en U.R.S.S. furent obligés de respecter les directives du parti. En témoigne une œuvre comme la *Cinquième Symphonie* de Dimitri Chostakovitch (créée à Leningrad le 21 novembre 1937 sous la direction d'Evgeni Mravinski), qui représentait une sorte de compromis, après les attaques que le compositeur avait subies pour ses partitions précédentes. Cette *Cinquième Symphonie* n'est pas une œuvre de recherche : le compositeur a procédé à une sélection radicale de ses moyens et les a employés avec une grande prudence, en s'inspirant d'exemples formels traditionnels. Afin d'être réhabilité, il se devait de composer dans un langage accessible à tous, les consignes du parti étant que les masses ouvrières et paysannes devaient pouvoir accéder sans difficulté à la musique savante, même si elles n'avaient pratiqué jusque-là que leur folklore.

Inspirées d'un programme communiste, la plupart des créations devaient être en relation avec la réalité contemporaine, dans le souci essentiel de réunir les masses et l'artiste dans une même émotion. Cet aspect dictatorial de la création musicale n'était pas nouveau. En témoigne cette lettre de Lénine à la militante allemande Clara Zetkin en 1925 : « L'art appartient au peuple. Il doit plonger ses racines les plus profondes dans les masses ouvrières les plus larges. Il doit être compris et aimé par elles. Il doit les unir et les élever dans leurs sentiments, leurs pensées et leur volonté. » Avec de telles directives esthétiques, les compositeurs étaient intégrés à la réalité quotidienne de leur pays et leurs œuvres en devenaient extrêmement

marquées. La guerre était ainsi le principal sujet des œuvres musicales. Le 5 mars 1942, la création de la *Septième Symphonie « Leningrad »* de Chostakovitch fut un événement politique majeur car cette œuvre fut considérée d'emblée comme un symbole du siège que subissait la ville, et son optimisme réconforta les auditeurs.

Après la guerre, la situation se durcit un peu plus lorsque Andreï Jdanov mena dans le domaine de l'idéologie et de la culture Ia politique la plus répressive que le pays ait jamais connue, rappelant de manière virulente les compositeurs à leur obligation de respecter les composantes du « réalisme ». En réponse à cette injonction, Chostakovitch composera l'oratorio *Le Chant des forêts* (1949), reflet Ie plus grossier sans doute de I'esthétique ordinaire au temps du culte de la personnalité : son sujet, bien ancré dans la réalité brute, est l'entreprise de régénération des terres désertiques par la plantation de milliers de kilomètres de bandes forestières de protection.

On voit par là qu'il est inutile de juger cette musique en soi sans tenir compte du fait que, en U.R.S.S. et dans les pays satellites, dans tous les domaines artistiques et littéraires, la valeur d'une création comptait moins que ce qu'elle pouvait représenter d'avenirs possibles.

Antoine GARRIGUES

Bibliographie

Z. Apresyan, *Freedom and the Artist*, Moscou, 1968
M. Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, 1995
A. Baudin & L. Heller, *Le Réalisme socialiste. Usages à l'intérieur, images à exporter*, Berne, 1998
J. Berger, *Art et révolution (Art and Révolution, Ernst Neizvestny*

and the Role of the Artist in the U.S.S.R.,1969), trad. J. Bernard, Paris, 1970
J. Billiet, *La Culture artistique en U.R.S.S.*, Paris, 1946
M. Djilas, *La Nouvelle Classe dirigeante*, trad. A. Prudhommeaux, Paris, 1957
D. D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, New York, 1970
E. Fischer, *La Nécessité de l'art*, trad. de l'allemand P. Meier, Paris, 1965 ; *Art Against Ideology*, Londres, 1969
A. M. Gerassimov, *Za sotsialistitcheskii realizm*, Moscou, 1952
M. Gorki, *La Culture et le peuple*, Paris, 1938
P. Gorsen, « Marxisme et esthétique », in *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, 1969
A. Higgens, « The Development of the theory of socialist realism in Russia, 1917 to 1932 », in *Studio International*, avr. 1971
A. A. Jdanov (angl. Zhdanov), « Discours au premier Congrès des écrivains soviétiques », in *Action poétique*, n° 43, 1970 ; « The Responsibility of the Soviet writer », in *The Modern Quarterly*, vol. II, n° 2, 1947 ; *On Literature Music and Philosophy*, Londres, 1950
H. Lehmannhaupt, *Art Under a Dictatorship*, New York, 1954
J. Lindsay, « Some Aspects of socialist realism », in *Essays on Socialist Realism and the British Cultural Tradition*, Londres, 1945
« Maîtres de l'art soviétique », in *L'Œil*, n° 11, nov. 1955
Mao-tse-tung, *Art and Literature*, New York, 1950
H. Mougin, « Formalisme et peinture soviétique », in *Arts de France*, n° 6, 1946
R. Moulin, « Situation de la peinture de l'Union soviétique », in *Revue d'esthétique*, T. XIII, 1960
G. Nedoshivin, « Art in U.S.S.R. », in *Encyclopaedia of World Art*, vol. XIV, New York, 1967
E. Newton, « Art for Marx'Sake in Russia », in *The New York Times Magazine*, 19 oct. 1957
H. Read, *Art and Society*, Londres, 1945
J. Réval, *Lukács and Socialist Realism*, Londres, 1950
R. Robin, *Le Réalisme socialiste*, Payot, Paris, 1986
M. Rosenthal & P. Yudin, *A Dictionary of Philosophy*, Moscou, 1967
K. Zelinsky, *Soviet Literature Problems and People*, Moscou, 1970.

Musique

M. H. Brown dir., *Russian and Soviet Music : Essays for Boris Schwarz*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan), 1984
L. R. Furst dir., *Realism*, Longman, New York, 1992

H. GUNTHER dir., *The Culture of the Stalin Period*, Macmillan, Londres, 1990
H. W. HENZE, *Musik und Politik : Schriften und Gespräche 1955-1975*, Deutscher Taschenbuch-Verlag, Munich, 1976, nouv. éd. *Musik und Politik : Schriften und Gespräche 1955-1984*, 1984 (trad. angl. P. Labanyi *Music and Politics : Collected Writings, 1953-81*, Faber & Faber, Londres, 1982)
G. LEVINE dir., *Aesthetics and Ideology*, Rutgers Univ. Press, New Brnnswick (N.J.), 1994
C. NORRIS dir., *Music and the Politics of Culture*, St. Martin's Press, New York, 1989
M. SCRIVEN & D. TATE dir, *European Socialist Realism*, Berg, Oxford, 1988.

REBEC

Instrument à cordes et à archet qui fut usité en Europe au Moyen Âge. Le rebec appartient à Ia famille des vièles et provient très certainement du rabāb arabe. Ce dernier instrument, fort répandu dans les pays musulmans (Afghanistan, Pakistan, Iran, Inde musulmane), mais dont il existe diverses formes en Extrême-Orient (Indonésie, Siam, Indochine...), possède un cheviller renversé qui, avec le manche, forme un angle presque droit ; sa caisse piriforme est tendue d'une peau sur laquelle peuvent être placées deux cordes. Le rebec est lui aussi muni d'un cheviller qui ressemble à une crosse et sa table d'harmonie peut être soit en bois, soit en métal et en bois. On compte ordinairement trois cordes. La peau de résonance est percée de deux fines ouïes, parfois en forme de S. Au XVIe siècle, les traités d'organologie décrivent le rebec comme un petit violon. On rencontre de nombreux termes synonymes, tels *rebebe*, *rabé*. Au XVIIe siècle, l'évolution du rebec aboutit aux *pochettes*, dont l'appellation provient du fait que l'instrument tient dans une poche de redingote. Le succès des pochettes a été grand jusqu'au XIXe siècle. Ce sont les *Taschengeige* et *Tanzmeistergeige* d'Allemagne.

Pierre-Paul LACAS

(conversations en musique), dans les opéras de Wagner (où il a tendance à se fondre avec l'air), dans ceux de Verdi (où il se définit de plus en plus nettement comme un *parlando* expressif sans romantisme), ou dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy (où il prend le pas sur l'air, à l'intérieur d'une déclamation continue, sans frontières).

Toute l'histoire du récitatif se résume en une lutte fratricide avec l'air, dont il fut d'abord l'introducteur avant d'en devenir le maître. C'est ainsi que la déclamation chantée, se transformant en discours continu, est retournée à ses premières amours, le chant parlé (*Sprechgesang* chez Schönberg).

D'abord seulement vocal, le récitatif a été souvent transposé dans la musique romantique sous forme instrumentale (par Beethoven, Berlioz, Liszt...).

Jean-Paul HOLSTEIN

RÉGALE

Petit orgue portatif (orgue de table) de faible ambitus, connu dès l'Antiquité et en honneur jusqu'au XVIII[e] siècle. Le clavier commande un jeu d'anche de 4 ou de 2 pieds, ressemblant au jeu de voix humaine.

Nom d'un jeu d'anche battante, ordinairement de 8 ou de 4 pieds, placé aux claviers manuels et prototype d'une nombreuse famille (douçaine, musette, *Geigenregal*, *Trompetenregal*, *Bärpfeife*, *Basuin*, ranquette, etc.). Certains instruments possèdent plusieurs jeux de cette famille réunis sur un même clavier, qui porte alors parfois le nom de clavier de régales (cf., pour les jeux d'anche à corps conique ordinaire, le clavier de bombarde français). Les jeux de régale sont surtout développés dans les pays germaniques. Sur l'orgue français classique, la musette et la voix humaine sont les régales les plus fréquents.

Pierre-Paul LACAS

REGGAE

Issu du ska, le reggae devient dans les années 1960 une composante essentielle de la musique jamaïcaine. À partir de 1974, le reggae s'impose sur la scène mondiale grâce à Bob Marley.

Après la Seconde Guerre mondiale, la musique américaine est très populaire en Jamaïque. Depuis le passage de l'armée américaine dans l'île, on écoute toujours sur les ondes les styles en vogue, comme le jump* et le boogie-woogie. Au début des années 1960 apparaît le ska, qui s'inspire de la musique populaire locale, le mento, de rythmes afro-caribéens comme le calypso et, surtout, de l'instrumentation et de la syncope du rhythm and blues. Des producteurs locaux, parmi lesquels Chris Blackwell, futur mentor blanc de Bob Marley, font découvrir les pionniers du ska, comme Laurel Aitken ou Prince Buster. The Skatalites, des musiciens experts venus du jazz et de la soul, accompagnent en studio, jusqu'en 1965, les futures vedettes du reggae : The Wailers avec Bob Marley, Peter Tosh ou Jimmy Cliff.

• Essor du ska

En 1979, une quinzaine d'années après l'indépendance de la Jamaïque, le ska se développe en Grande-Bretagne, où la communauté jamaïcaine est devenue importante. Des groupes comme Madness ou The Specials jouent des titres souvent instrumentaux, très rapides et chargés de cuivres. L'assise rythmique est caractérisée par une « pompe », c'est-à-dire un appui permanent sur les contretemps marqués en particulier par la guitare.

groupe vocal The Wailers, qui s'inspirait du trio vocal The Impressions de Curtis Mayfield et de la soul music en général. À partir de 1972, il va s'affirmer comme un auteur-compositeur hors pair. Continuateur du ska, Marley fait connaître le reggae grâce à sa personnalité charismatique et à son sens de la mélodie. Sa musique s'appuie sur une production assez dépouillée – il utilise peu d'effets – où chaque instrument est soigneusement placé dans l'arrangement : assis sur une rythmique basse-batterie prépondérante, les guitares électriques en contretemps ou étouffées*, l'orgue Hammond ou le clavinet* emplissent l'espace sonore avec une précision rythmique parfaite grâce à un système de questions-réponses. Peter Tosh (de son vrai nom Winston Hubert McIntosh), le fondateur des Wailers, écrit des textes engagés et des musiques influencées par la pop ; c'est lui qui compose avec Bob Marley le célèbre *Get up Stand up*.

• L'héritage du reggae

Le travail sur le son du compositeur et producteur jamaïcain Lee « Scratch » Perry, ancien animateur de sound-systems*, préfigure bien des expérimentations futures, des techniques de dijiing* du hip-hop aux collages du trip-hop. Les harmonies vocales sont mises en valeur avec Toots & The Maytals ou The Wailers. La rythmique de style rockers* ou one drop*, plus lente, est personnifiée par le tandem Robbie Shakespeare (basse)-Sly Dunbar (batterie), qui accompagnera Serge Gainsbourg.

En Grande-Bretagne, pays de forte immigration jamaïcaine, le poète Linton Kwesi Johnson perpétue la tradition du dub alors que des groupes comme Aswad ou Steel Pulse reproduisent assez fidèlement le reggae jamaïcain.

Après le décès de Bob Marley en 1981, le reggae original (« reggae roots ») décrivant la vie dans le ghetto et la quête spirituelle d'une communauté à du mal à se maintenir avec l'arrivée des formes plus synthétiques comme le reggae digital (improprement appelé raggamuffin en France). Les thématiques évoluent avec la monté de la violence dans l'île. Yellowman se fait connaître en Europe avec des textes humoristiques mais souvent misogynes. Shabba Ranks possède un timbre forcé et granuleux qui sert ses textes à caractère érotique ; sa technique vocale lui permet de développer un chant « primitif » au premier abord mais qui se révèle d'une richesse sans pareille dans le groove* et la variété du phrasé ; le caractère volontairement limité des mélodies produit des effets de pédales par rapport aux instruments harmoniques.

Dans les aunées 1980, le reggae va influencer le rock anglais, en particulier celui de The Police, avec la voix de Sting ou le jeu de batterie polyrythmique de Stewart Copeland. Dans les années 1990, le langage musical du reggae a tendance à se diluer ou a être réinterprété sous diverses formes. Les Américains d'origine haïtienne de Fugees accomplissent le crossover* en donnant une version hip-hop de *No Woman no Cry*, l'Ivoirien Alpha Blondy devient Ia star du reggae africain, la jungle utilise le matériau en radicalisant certaines caractéristiques du dub (comme les infra-basses), Chaka Demus et Pliers s'ouvrent au grand public avec des accents de soul music. En France, le reggae conquiert un nouveau public d'adolescents avec les succès de Tryo, de Pierpoljak ou de Baobab.

Eugène LLEDO

d'Orient est sans cesse présente dans l'ensemble d'articles cité ci-dessus, ainsi que dans les pages concernant la musique grecque antique (cf. GRÈCE ANTIQUE - Théâtre et musique), il est utile de définir ici l'essence, la nature et les moyens de la musique religieuse en contexte chrétien.

1. Les origines

L'absence de documents écrits ne permet pas de déterminer quels étaient, au juste, les chants des premiers chrétiens. On admet aujourd'hui que ces chants, transmis oralement, provenaient en grande partie de la Synagogue. Une phrase de saint Paul, écrite de sa prison avant le martyre (64), nous renseigne à ce sujet : « Avec des psaumes, des hymnes, des cantiques spirituels, chantez de tout votre cœur votre reconnaissance à Dieu. » Le chant ecclésial se développe donc en dehors de toute considération artistique et, durant trois cents ans, le musicien professionnel n'est pas admis comme tel. Il faut attendre le concile de Laodicée (481) pour que des « chantres canoniques » participent au culte. L'emprunt à Isaïe du *Sanctus*, au culte hébraïque des acclamations *Amen !, Alleluia !* et de la mélodie des psaumes et des cantiques ne fait pas de doute. Cependant, à partir du IV^e^ siècle, nombre de chants ne doivent plus rien à la Synagogue. À cette époque, le rituel, jusqu'alors commun, malgré quelques divergences, à l'Orient et à l'Occident, accueille deux formulaires : le grec et le latin. Deux conceptions liturgiques semblent s'opposer : l'orientale, expansive, aux ornements sans cesse renouvelés, aux formes variées (l'Orient possède trois messes, celles de saint Basile, de saint Grégoire le Thaumaturge et de saint Jean Chrysostome), et l'occidentale, méditative, qui tend à l'analyse et, malgré cela, réussit à unifier le rite. Ces différences n'empêchent d'ailleurs pas les « coutumes orientales » de s'infiltrer dans la

liturgie de l'Occident. Les litanies hébraïques, par exemple, continuent à donner leur forme (appelée « responsoriale » selon Hippolyte et Tertullien) à la *Didakhê* ou *Doctrine des Apôtres*. Au cours de cette prière récitée par l'officiant s'intercalent les « Gloire à toi... » de l'assemblée. Les litanies deviennent, plus tard, les *preces* ou invocations en vers rythmiques. Les vocalises des cultes gnostiques se perpétuent dans le *jubilus*. La cantillation du prophète biblique (cf. traditionsMUSICALES - Musique hébraïque) ou de l'aède grec, à mi-chemin entre le parlé et le chanté (selon Boèce, « le langage parlé va vite et l'auditeur risque de laisser échapper quelques mots »), sert de modèle aux lectures de la messe, notamment à celles de l'Évangile. On peut aussi déceler une influence orientale dans les chants ambrosien, gallican et mozarabe, formes qui, en Occident, précèdent le grégorien.

Quoi qu'il en soit, saint Augustin (354-430) définit la fonction même de la musique. Pour atteindre à l'émotion recueillie, à « l'approfondissement du silence en soi », il est nécessaire de chanter dans l'esprit, dans le cœur. La musique ne doit pas se substituer à Dieu, mais, comme le théoricien le note dans son traité *De musica*, reflet de la splendeur divine, « elle doit rester une beauté inférieure dont l'amour risque de polluer l'âme dès que, devenu excessif, il s'écarte de l'ordre ».

2. Les traditions

• Les rites syriens

Dès l'année 43, la Syrie, à cause du rayonnement de l'Église d'Antioche, devient, après Jérusalem, le centre du christianisme oriental. Après l'hérétique Bardesane (IIe siècle) et son fils

Harmonios, au nom prometteur, saint Éphrem (mort en 378) écrit, dans le désert, près de quatre cents poèmes dont il compose la musique. Ces hymnes très populaires sont de courtes pièces dont l'ambitus de la mélodie ne dépasse guère la quarte, la quinte ou la sixte. Ils constituent, avec le chant des jacobites monophysites, le patrimoine des Syriens occidentaux. Les Syriens orientaux, en particulier les nestoriens, doivent beaucoup à Babai de Gebilta (VIIIe siècle) qui, par une réforme audacieuse, élimine les airs locaux.

À propos du chant syrien, deux faits sont à signaler. L'usage du chant « antiphoné », c'est-à-dire chanté alternativement par une partie et par l'autre des fidèles, semble avoir pris naissance en Syrie sous l'égide de saint Paul. Par ailleurs, l'Église maronite-syrienne, séparée des monophysites, dont le répertoire paraît hétérogène à cause de l'adaptation ou de l'« accommodation » à la langue arabe, utilise le procédé de la « centonisation » : on juxtapose de courtes formules, établies à l'avance, pour éviter tout apport personnel.

• Le chant hyzantin

Orientale, elle aussi, la musique byzantine puise aux sources hébraïques et syriennes, et non aux sources grecques antiques et romaines, pour vivre sa mystique. Dans son traité intitulé *De la hiérarchie céleste*, Denys l'Aréopagite ne soutient-il pas que la musique sacrée « n'est autre qu'une révélation » ? Non seulement le rite et la musique témoignent, ici, d'une rare cohérence, mais la musique franchit ses limites historiques et géographiques. On la définit, en général, comme la musique grecque orthodoxe de la période comprise entre le VIe et le XVe siècle. Or, cette musique laisse une impression d'éternité. D'une part, elle survit lors de l'invasion par les croisés et, après la chute de Constantinople

chanteurs sous la direction du canonarque, les stichères se composent d'une strophe apprise par cœur. Ajoutons que l'office byzantin comprend quatre cycles : le cycle journalier aux parties immuables, le cycle hebdomadaire aux psaumes variables, le cycle pascal et le cycle des fêtes, chacune de celles-ci possédant ses chants particuliers. Cependant, l'immuabilité du rite ne nuit pas à son déploiement dans la Chrétienté. Nous savons aujourd'hui que de nombreux chants du rite romain proviennent de textes et de mélodies d'origine grecque.

Vers le VIIIe siècle, une notation ekphonétique utilise des signes qui indiquent les endroits où il faut hausser en voix. Lorsque les neumes apparaissent vers 950, ils s'appellent « corps » si les intervalles progressent par degrés conjoints et « esprits » en cas de sauts de quarte ou de quinte.

• La tradition arménienne

Après avoir puisé dans les répertoires syrien et byzantin, l'Arménie, évangélisée dès le Ier siècle, adopte, vers 401, l'alphabet de saint Mesrop. La traduction de la Bible et des messes grecques marque donc Ia reconnaissance d'un fait national. À saint Mesrop, on attribue aussi le *Charakan*, recueil d'hymnes qui ne dédaigne pas les éléments populaires et sera complété par Grégoire de Narek (Xe siècle) et par Nersès le Gracieux (XIIe siècle). On y distingue les caractères du chant arménien. Exécuté sans accompagnement instrumental, celui-ci possède, plus tôt que les Églises chrétiennes d'Orient, une notation qui comprend quatre-vingt-cinq neumes, les *khaz*, signes de durée et de ponctuation. Bien qu'ayant adopté l'*ison* byzantin ou tenue d'une note de basse, ce chant est marqué à la fois par une influence occidentale – rythme franc et simple – et une influence orientale – abondance des mélismes et des ornements.

il n'en sera rien. Lors de l'introduction de la notation, on interdit aux copistes de reproduire certains neumes, on altère les transcriptions, on confond la valeur métrique et la valeur mélodique. Devant une telle dégradation, les théoriciens et les compositeurs prennent en charge la musique d'église. Otger (*Musica enchiriadis*, fin du IXe siècle) propose une diaphonie à la quarte ou à la quinte, c'est-à-dire une superposition de deux lignes mélodiques, au début parallèles, pour aboutir, au XIIIe siècle, à *l'organum*, ou « polymélodie », dans lequel chaque ligne est individualisée, et au « conduit ». Puis, grâce à l'école de Notre-Dame, aux compositeurs Léonin et Pérotin (XIIe et XIIIe siècle), les « déchanteurs » s'exercent sur les pièces grégoriennes du propre, notamment sur les répons (graduel et alléluia), les chants de l'ordinaire de la messe étant réservés à la *schola*. Les voix organales interviennent après le soliste, qui fait entendre successivement les notes du répons, et s'étagent au-dessus de la note de basse ou « teneur ». Ainsi naquit la polyphonie. Mais l'épître farcie (ou instruction religieuse avec commentaires), l'Ars nova qui, par des artifices d'écriture, a prise sur le temps, les motets et les messes de Guillaume de Machaut, de Guillaume Dufay, de Johannes Ockeghem, de Josquin Des Prés, de Giovauni Pierluigi da Palestrina, de Tomás Luis de Victoria, les *Vêpres de la Sainte Vierge* de Claudio Monteverdi, les chansons savantes ou populaires sont imprégnés de la finesse, sinon de la modalité, grégorienne.

• Le choral protestant

Si Luther considère la musique comme « un don de Dieu tout proche de la théologie » alors que Calvin proclame la primauté du texte, tous deux réclament cependant l'usage du vernaculaire, « langage commun à l'apprenti au travail, au paysan, à la mère près

de l'enfant qui pleure dans son berceau ». En Saxe, Luther, mêlant humanisme et protestantisme, instaure le choral populaire à une voix ou polyphonique. Adaptation d'hymnes latines issues du plain-chant, emprunt au répertoire profane du passé, compositions originales, telles sont les sources auxquelles se réfèrent des compositeurs comme Claude Goudimel (victime, à Lyon, de la Saint-Barthélemy en 1572), Michael Praetorius, Loys Bourgeois et, plus tard, les piétistes, en particulier Jean-Sébastien Bach. Au xx^{e} siècle, l'esprit du choral revit dans le *Psaume CXVIII* de Georges Migot.

Jacques PORTE

• Le psautier huguenot

Le psautier huguenot comporte principalement les paraphrases rimées et strophiques, en langue française, des *Cent Cinquante Psaumes de David* (Ancien Testament) mises en musique à une et plusieurs voix, au xvi^{e} siècle, à l'usage du culte calviniste (réformé) en France, en Alsace (à Strasbourg, lors du séjour de Jean Calvin, à partir de 1538 ; premier recueil à titre expérimental : 1539) et en Suisse romande (à Genève et à Lausanne, en particulier).

Le corpus comprend les cent cinquante psaumes paraphrasés (et non traduits littéralement) par Clément Marot (1496-1544) et par Théodore de Bèze (1519-1605), les Dix Commandements, le Cantique de Siméon, les Articles de Foy, des prières (avant et après les repas), l'Oraison dominicale et quelques cantiques.

Les adaptations musicales tiennent compte des exigences du chant fonctionnel (au culte) ou du chant plus élaboré (lors des cultes solennels et des concerts spirituels). Le *psaume à une voix* est

chanté par l'assemblée des fidèles, avec ou sans accompagnement à l'orgue (selon les circonstances locales et particulières). La mélodie peut être exploitée comme prélude, comme improvisation, à des fins pédagogiques (pour apprendre la mélodie à l'assistance), pour des variations ; elle a servi de principe structurel (comme « timbre ») pour des compositions musicales de la Réforme à nos jours. Le *psaume à plusieurs voix* est interprété par une chorale ou par un chœur d'église. La mélodie peut être confiée – selon l'usage du *Tenorlied* (XV^e^ siècle) – soit à la partie de ténor en valeurs longues, soit à la partie supérieure (soprano), où elle est plus nettement perceptible ; elle peut être traitée en imitation et par entrées successives.

Dans l'harmonisation « note contre note » (contrepoint simple), à trois ou, généralement, à quatre voix, l'intelligibilité du texte est favorisée par le style homorythmique et homosyllabique (une syllabe par note et par accord). La perception est *verticale*.

Dans l'harmonisation en contrepoint fleuri (de quatre à huit voix), les musiciens de la Réforme font appel au procédé de l'imitation et à l'entrée échelonnée des voix ; le texte littéraire est traité par fragments ; l'intérêt esthétique prend le pas sur la compréhension des paroles. La perception est *horizontale*.

La genèse du psautier huguenot se situe entre 1539, date du premier recueil strasbourgeois, et 1562, date du recueil intégral genevois – avec toutes les mélodies de référence –, tiré à plus de trente mille exemplaires pendant cette année, et se prolonge jusqu'en 1627, date de l'édition posthume des *Psaumes* de Claude Le Jeune. La mise en musique du psautier huguenot a suivi la progression des paraphrases françaises, conformément à la problématique hymnologique de la Réforme : trouver les poètes,

trouver les auteurs de mélodies (les « mélodistes »), trouver les auteurs des harmonisations (les « harmonistes »), trouver un idiome littéraire et musical, en langue vernaculaire, et fonctionnel (destiné au culte), avec des textes accessibles à tous, des mélodies faciles à retenir, sans toutefois dépayser les fidèles (cf. *infra*), donc en restant assez proche de l'héritage musical antérieur à la Réforme.

Dès 1533, sept psaumes français rimés sont chantés sur des mélodies préexistantes (et non encore spécifiques) et figurent dans un « chansonnier » réformé. En 1539, Jean Calvin, réfugié à Strasbourg, où il a pris contact avec les réformateurs et les musiciens locaux, publie – dans cette ville – le premier psautier à titre expérimental, *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant* (avec treize psaumes versifiés par Clément Marot, et six par Jean Calvin), sur des mélodies strasbourgeoises qui étaient d'abord destinées à véhiculer des textes allemands, ce qui entraînera inévitablement des problèmes prosodiques ; ces mélodies sont dues à Matthias Greiter (1490 env.-1550) et Wolfgang Dachstein (mort en 1553), entre autres, et sont chantées aux cultes à Strasbourg, où la tradition est monodique (Greiter et Dachstein sont donc bien les auteurs des mélodies). Ce recueil sera réédité à partir de 1542 ; certaines paraphrases maladroites seront corrigées ou remplacées, par exemple le psaume XXXVI, *En moy le secret pensement*, qui deviendra *Du maling le meschant vouloir*.

Entre 1533 et 1543, Clément Marot a déjà fourni cinquante paraphrases (soit quarante-neuf psaumes et le Cantique de Siméon) ; il meurt en 1544, à Turin. Théodore de Bèze assure la relève ; en 1551, il en a terminé trente-quatre, ce qui, avec les paraphrases de son prédécesseur, porte le total à « octante-trois » (83). Ces paraphrases paraissent, avec leurs mélodies, à Genève, en 1551, avec des corrections de Loys Bourgeois (qui lui valurent d'aller en

tous mes esprits (encore chanté de nos jours – *Il faut grand Dieu que de mon cœur...* – sur la même mélodie).

– Mélodies originales, dont la paternité est difficile à établir, entre Loys Bourgeois, chantre de l'église Saint-Pierre à Genève (psaumes LXVII et CXXXVII, sur les paraphrases de Théodore de Bèze ; psaumes XXIV, XXV, Ll et CXVIIl de Clément Marot) et, vraisemblablement, ses successeurs : François Gindron, Guillaume Franc, Pierre Dagues. En revanche, la mélodie servant pour les psaumes XXXVI, *Du maling le meschant vouloir,* et LXVIII, *Que Dieu se monstre seulement* (dit « psaume des Batailles »), n'est autre que celle de Matthias Greiter pour la paraphrase allemande du psaume CXIX (*Beati immaculati*) : *Es sind doch selig alle die...,* dans le *Teutsch Kirchenampt* (Strasbourg, 1526, donc antérieure au recueil de Calvin, qui date de 1539). En 1542, cette mélodie subira un processus d'égalisation par rapport au modèle : deux finales différentes seront alignées sur la première, dans la future tradition française, alors que la tradition allemande, plus intéressante, se maintiendra conformément à la mélodie originelle.

Si le choral, apanage de la musique luthérienne, atteint plus de cinq mille mélodies à l'époque de Jean-Sébastien Bach (1685-1750), en revanche, le psaume huguenot, identité mélodique des réformés de langue française, freiné dans son essor par les circonstances historiques, ne comprend que cent vingt-cinq mélodies, qui, dès 1685, après la révocation de l'édit de Nantes, s'implanteront dans les pays du « refuge », en Allemagne, en Hollande (Provinces-Unies), en Angleterre... Certaines véhiculeront des paraphrases allemandes comme celles de Ambrosius Lobwasser, chantées sur les harmonisations de Claude Goudimel (*Dès qu'adversité nous offense/ Zu Gott wir unsre Zuflucht haben*).

psychologique, déjà entrevu par Calvin, en 1543 : « ... quand nous aurons bien cherché çà et là, nous ne trouverons meilleure chanson ni plus propre pour ce faire que les Psaumes de David » (préface de : *À tous les chrétiens et amateurs de la parole de Dieu*).

Edith WEBER

3. Les formes liturgiques et paraliturgiques

Il est convenu d'appeler liturgique la musique insérée dans le rite et paraliturgique celle qui prépare à la célébration du rite. Dans le premier cas, elle obéit à des règles précises. Dans le second cas, musique de cérémonie ou de prière, elle est exempte de toute contrainte.

La plus ancienne des formes musicales de la liturgie chrétienne, la messe, repas eucharistique solennisé par la lecture des textes de l'Écriture, évolue selon l'importance laissée à l'improvisation, à l'initiative des participants. Ainsi le rite glagolitique ou slavon, répandu en Russie, en Pologne et dans les pays balkaniques, conserve la thématique byzantine et introduit, au XVIe siècle, la polyphonie. Les Russes Dmitri Stepanovitch Bortnianski (1751-1825), Alexeï Féodorovitch Lvov (1798-1870) puis, plus tard, Tchaïkovski et Rachmaninov, au XIXe siècle, composent des symphonies vocales à destination liturgique. Au XXe siècle, la *Messe instrumentale* de Stravinski (1948) et la *Messe glagolitique* de Leoš Janáček (1926) se rattachent à l'ancienne tradition.

La messe romaine comprend les cinq parties de l'ordinaire : kyrie, gloria, credo, sanctus et agnus Dei, et celles du propre :

monumentale *Symphonie de psaumes* (1930, révisée en 1948) continuent à chanter la gloire du Créateur.

À côté de ces formes savantes, il faut mentionner les formes populaires : le cantique, au XIX^e^ siècle, proche de la romance, malgré les efforts de Charles Bordes, d'Alexandre Guilmant et de Vincent d'Indy en faveur d'un nouveau répertoire, la crèche bisontine, le noël provençal, le chant traditionnel de la Corse (déploration funéraire ou chant de contrition) et de la Bretagne. Ces formes paraliturgiques attestent la qualité d'un héritage transmis, par l'oral, de génération en génération. Citons encore les nombreux *Christmas carols* qui, en Europe et surtout en Angleterre, marquent la célébration de Noël, notamment les berceuses de l'Enfant Jésus et les déclamations dramatiques ou narratives.

Puisque la musique liturgique est, chez les uns, monodique, chez les autres polyphonique, des groupes choraux s'organisent. Issue de la Schola cantorum de Grégoire le Grand, la maîtrise catholique connaît son apogée à la Renaissance et, après un déclin au moment de la Révolution française, parvient à se reconstituer. Cependant si, au XX^e^ siècle, les effectifs sont nombreux, un malaise apparaît, depuis le II^e^ concile du Vatican, malaise dû à la réforme liturgique et au rôle prépondérant donné à l'assemblée des fidèles. La maîtrise protestante, dont la mission demeure pédagogique et culturelle, assure la liturgie sous la direction du *cantor*. Depuis 1960, une crise semble se produire, crise de recrutement et aussi éclatement du cadre scolaire en direction de la paroisse ou du cadre extra-paroissial. La maîtrise orthodoxe, elle, de caractère privé au début du XX^e^ siècle, s'officialise autour des centres de rayonnement spirituel.

Proscrits dans les premiers siècles, en faveur au XVII^e siècle dans les « messes en musique », les instruments font, depuis cette date, l'objet de multiples interdictions et autorisations. Une réglementation fixe les interventions de l'orgue, introduit avec discrétion dans le culte (XI^e siècle).

4. Musique religieuse ou musique sacrée ?

Des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, aucune distinction n'est faite entre le religieux et le sacré, *sacer* désignant ce qui est consacré au dieu et soustrait à l'usage du quotidien. Les chorals liturgiques de Bach, par exemple, témoignent de la présence du transcendant. Une intensité dans la louange, une admiration (le *mirum*), un sens de la majesté touchent ici à l'inépuisable. Malgré leur aspect théâtral, les dix-sept messes de Mozart, elles-mêmes, participent, comme d'ailleurs tout l'œuvre du musicien, aux « actes » d'un drame spirituel, drame au cœur duquel se trouve le sacré. Toutefois, durant le XIX^e siècle, la musique liturgique d'une part, celle dont Berlioz critique la froide impassibilité, la comparant à une statue, les œuvres des musiciens d'église d'autre part, cèdent à un formalisme stérile. À la notion de musique religieuse se juxtapose celle de musique sacrée, mise en relief par les grands romantiques. On essaie de pallier un manque, une impossibilité d'exprimer ce qui, selon l'Écriture, a été imprimé.

Aujourd'hui, deux tendances s'affirment. L'une, à la suite des musiciens de l'espérance (César Franck, Charles Tournemire, André Caplet), prend position pour un sacré qui, jaillissant de tous côtés, conteste le positivisme scientiste. Ainsi, Olivier Messiaen, dont l'œuvre est construit comme une géographie sacrée, a composé,

et en explore toutes les possibilités d'agencement. *It's Gonna Rain* part d'un prêche enregistré sur bande ; Reich en a isolé quelques syllabes et ce fragment, mis en boucle, est passé simultanément sur deux magnétophones tournant à des vitesses légèrement différentes.

Par cette technique de déphasage, les compositeurs redécouvrent des procédés traditionnels d'écriture comme l'imitation, la superposition, le tuilage, le développement par augmentation ou encore le canon.

Cette recherche de l'épuisement des relations sonores jusqu'à saturation produit non pas des œuvres bien définies mais des environnements musicaux, des conditions harmonieuses favorisant chez l'auditeur la prise de conscience des effets psychologiques et physiologiques des sons. La Monte Young (*The Well-Tuned Piano,* 1964), Terry Riley (*In C,* 1964), Steve Reich (*It's Gonna Rain,* 1965) et Philip Glass (*Music in Contrary Motion,* 1969) cherchent par la répétition à retrouver un pouvoir incantatoire et espèrent ainsi obtenir des conditions favorables à une écoute méditative visant à réconcilier l'homme et l'univers. Cette musique peu élaborée qui déambule au gré de formules, de traits et d'arpèges extrêmement élémentaires vise avant tout à faire « planer » l'auditeur en lui proposant des formules aux vertus que l'on peut qualifier d'hallucinatoires.

Cependant, tous les compositeurs de musique répétitive n'adoptent pas exactement la même démarche : alors que Riley ou Young considèrent que l'on peut bâtir une pièce musicale sur un son unique et son étirement dans le temps, Glass et Reich pensent qu'un son isolé ou un accord unique sont dénués de sens et que seule une structure bien définie peut permettre au son d'exister.

En dépit d'un indéniable succès auprès d'un public jeune, la musique répétitive demeure avant tout un phénomène typiquement américain qui n'a jamais véritablement réussi à se prolonger de l'autre côté de l'Atlantique, même si des compositeurs comme l'Estonien Arvo Pärt (né en 1935) ou les Britanniques Gavin Bryars (né en 1943) et Michael Nyman (né en 1944) ont subi son influence.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

K. POTTER, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, Londres, 2002.

REQUIEM

Dans la liturgie romaine, le propre des différentes messes porte le nom des premiers mots de l'introït : la messe des funérailles s'appelle ainsi proprement « messe *Requiem* ». C'est à l'importance prise par cette cérémonie, en particulier pour des raisons de protocole royal ou princier, autant qu'à l'attirance du thème, à la richesse, à la beauté et à la variété des textes liturgiques, que la messe des funérailles doit d'avoir été fréquemment mise en musique.

Le propre de cette messe se compose des textes suivants :

1° Introït : *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis* (« Donnez-leur, Seigneur, le repos éternel, et que l'éternelle lumière rayonne sur eux ») ;

2° Kyrie ;

3° Graduel (semblable à l'introït) et trait : *Absolve, Domine* ;

4° Séquence : c'est un long poème, ajouté tardivement (XIII^e^ siècle, attribué à saint Bonaventure, mais dont l'auteur probable est un frère mineur disciple et ami de saint François d'Assise). Ce texte, composé de douze strophes de trois vers, tranche par son inspiration dramatique et pathétique snr l'ensemble des autres textes, orientés vers la supplication et l'espérance. (Il a souvent été composé isolément par les musiciens.) En voici quelques vers :

romantique, qui inspire notamment trois chefs-d'œuvre, celui d'Hector Berlioz (*Grande Messe des morts*, 1837), à l'orchestration magnifique et très neuve, celui d'Antonín Dvořák (1890), dont la puissante originalité plie le texte latin à un traitement typiquement slave, et la *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi (1874), au souffle grandiose et lyriquement véhément. Bien plus proche de la seconde tendance que de la première, *Ein Deutsches Requiem* de Johannes Brahms (1865-1868) est une admirable cantate qui n'utilise pas la liturgie latine mais une paraphrase biblique en allemand. Au XX^e^ siècle, le genre n'est pas délaissé, malgré l'intimidante profusion des chefs-d'œuvre du XIX^e^ ; le *Requiem* de Maurice Duruflé (1947), profondément religieux, fait retour aux sources grégoriennes. Le *War Requiem* de Benjamin Britten (1962) juxtapose trois groupes orchestraux et vocaux spatialement distincts. György Ligeti compose, entre 1963 et 1965, un *Requiem*. Krzysztof Penderecki écrit en 1966-1967 un impressionnant *Dies irae* à la mémoire des martyrs d'Auschwitz et, entre 1980 et 1984, un *Requiem polonais*, remanié en 1993.

Philippe BEAUSSANT

RÉSOLUTION

On appelle « résolution » le point d'aboutissement obligatoire d'une tension mélodique ou harmonique.

Le contrepoint médiéval puis celui de la Renaissance se sont progressivement enrichis, complexifiés, donnant naissance à un riche univers rythmique. Dès le XIIIe et le XIVe siècle, la caractérisation des fins de phrase et des petites respirations conduit les musiciens à pratiquer les premières cadences d'intervalles. Une cadence, daus la pensée polyphonique médiévale, est une résolution sur une consonance parfaite (unisson, octave ou quinte) par mouvement contraire, une voix procédant par ton, l'autre voix par demi-ton (l'accord *ré-si* se résout sur *do-do*, l'accord *ré-fa* dièse sur *do-sol*). C'est en combinant les cadences à deux voix que les compositeurs expérimentent les premières cadences à trois voix. Cette évolution mène aux deux cadences anciennes les plus fréquentes : la cadence à double sensible, dite cadence de Machaut (l'accord *ré-fa* dièse-*si* se résout sur *do-sol-do*), et la cadence phrygienne (l'accord *fa-la-ré* devient *mi-si-mi*). Il s'agit en fait de deux formes différentes pour un même type d'enchaînement, que l'on peut nommer cadence à double résolution. La cadence de Landini, du nom du compositeur qui l'a pour la première fois utilisée, à la fin du XIVe siècle, très proche de la cadence de Machaut, adopte le schéma suivant : dans l'accord *ré-fa* dièse-*si*, le *si* va vers le *la* seul avant que l'accord ne se résolve sur *do-sol-do ;* c'est cette cadence à double sensible qui donnera naissance, au XVIe siècle, à la cadence parfaite lorsque la tierce s'imposera dans l'accord de résolution (l'accord *sol-ré-sol-si* se résout en *do-mi-sol-*

évidence ces articulations. Mais ils souhaitaient parfois les rendre imperceptibles : certains compositeurs ont donc ainsi caché ou gommé les contours des cadences afin de rompre avec la monotonie de résolutions trop attendues. La meilleure technique consistait alors à désolidariser le mouvement harmonique du mouvement mélodique ; en d'autres termes, il suffisait que la mélodie ait déjà enchaîné sur une nouvelle idée lors de la cadence, formant ce que l'on appelle un tuilage.

L'abandon de la tonalité a pour principale conséquence la déhiérarchisatiou des degrés de la gamme classique au profit du total chromatique, le refus des accords classés, l'abandon d'un centre tonal et des modulations et, par suite, l'émancipation de la dissonance. Il s'ensuit une absence totale de résolution des dissonances et la disparition de toute cadence.

Juliette GARRIGUES

RHOMBE

Le mot « rhombe » vient du grec *rhombos* : toupie, fuseau, losange. Dans l'Antiquité, ce fut une sorte de rouet d'airain ou un anneau tenu par des lanières que les chamans ou les sorciers faisaient tourner, tel un instrument magique ; son vrombissement était censé provoquer quelque sortilège. ll est utilisé en musique contemporaine, et assimilé aux instruments divers classés près des percussions.

Pierre-Paul LACAS

ROCK FESTIVALS DE

Les festivals américains de rock tirent leur origine des festivals de jazz organisés à Newport (Rhode Island) à partir de 1954 et à Monterey (Californie) à partir de 1958. Alors que la musique folk connaît un regain de faveur à la toute fin des années 1950, avec l'émergence d'un folk revival, le festival de Newport décide d'ajouter ce courant à sa programmation, jusqu'alors spécifiquement jazzistique, encourageant ainsi l'émergence de manifestations similaires à travers les États-Unis. Le premier festival folk de Newport (Newport Folk Festival) se tient en juillet 1959. En 1965, ce festival accepte de laisser le Blues Band de Paul Butterfield accompagner Bob Dylan, déclenchant une vaste controverse sur l'utilisation des instruments électriques.

On peut dire que tous les festivals de rock tirent leurs racines des premiers temps de la scène musicale de San Francisco, et plus précisément de l'organisation, en 1965, à l'Ark, un club de Sausalito, d'un spectacle de bienfaisance, bientôt imité par le promoteur Bill Graham, qui montera cette même année des happenings hippies avec la San Francisco Mime Troupe et sera à l'origine du Fillmore West de San Francisco et du Fillmore East de New York. La plupart des rockers travaillant de façon indépendante vers le milieu des années 1960, ces festivals se distinguent d'événements plus anciens, comme la Cavalcade of Stars durant laquelle Dick Clark présentait généralement des chanteurs solistes ou des groupes vocaux accompagnés par un seul et unique orchestre.

En 1967, le festival pop de Monterey (Monterey Pop Festival), organisé sur le même site que le festival de jazz de cette ville, est le premier grand festival de rock, mais son échec logistique, financier et commercial dissuade les promoteurs américains de monter des événements similaires, jusqu'au festival de Woodstock (Woodstock Music and Art Fair), en 1969. Comme Woodstock, les festivals de rock ultérieurs se solderont le plus souvent par un échec commercial et aucun ne parviendra à maintenir, comme les festivals de jazz, une édition annuelle. Le concert désastreux donné le 6 décembre 1969 par les Rolling Stones sur le circuit automobile d'Altamont, à Livermore, près de San Francisco, au cours duquel un jeune Noir meurt poignardé par un Hell's Angel et plusieurs autres personnes sont tabassées, ne fera rien pour améliorer la réputation des événements rocks. L'argument financier est également un frein majeur à leur organisation. Les promoteurs, en effet, ne rémunèrent pas toujours les groupes qui se produisent. Dans de telles conditions, la plupart de ces derniers, qui savent qu'ils peuvent espérer attirer une foule nombreuse, préfèrent organiser leurs prestations par leurs propres moyens. Seul un promoteur respecté comme Bill Graham, qui monte le festival (Summer Jam) de Watkins Glen, dans l'État de New York, qui se tient le 28 juillet 1973, réussit à attirer des stars, comme The Grateful Dead, The Band et The Allman Brothers. C'est d'ailleurs encore Graham qui trouvera, deux ans plus tard, la formule magique en montant les spectacles Day on the Green au Coliseum d'Oakland, en Californie : cet événement, organisé dans un espace clos, permettra en effet de mieux contrôler les accès ainsi que les ventes illégales d'alcool et de stupéfiants.

Après Woodstock, seul le festival pop d'Atlanta, en Georgie (Atlanta International Pop Festival), qui se tiendra en 1969 et en 1970, fera date dans l'histoire du rock : en complétant sa

programmation par des groupes locaux, il allait donner un nouvel élan au rock sudiste dans les années 1970. Les festivals américains de rock voient leur popularité décliner à partir de 1975 et ne reviendront au goût du jour que dans les années 1990, grâce à Perry Farrell : le leader du groupe Jane's Addiction concocte en effet une formule à succès inspirée du concept de Day on the Green et propose de faire tourner le festival Lollapalooza à travers les États-Unis. Il fait ainsi connaître le rock alternatif au plus grand nombre en mêlant petites et grandes scènes à des stands d'associations politiques et culturelles. Le festival Lilith Fair, cent pour cent féminin, reprendra ce concept avec succès à la fin des années 1990.

En Europe, les festivals de rock ont une tout autre histoire qu'aux États-Unis, notamment du fait que les festivals de musique possèdent une longue tradition, font partie intégrante des spectacles estivaux et ont toujours allié organisation solide et rémunération des artistes. Chaque pays possède ses grands festivals, et Ies groupes de rock sillonnent les routes chaque été pour se produire lors d'événements phares, à l'instar des musiciens de jazz. Si la plupart des festivals européens de rock se contentent de programmer des grandes stars pour attirer la foule, celui de Roskilde, au Danemark, créé en 1971, et Ies Transmusicales de Rennes, en France, créées en 1979, ont réussi, par un savant équilibre entre têtes d'affiche et jeunes talents, à devenir des tremplins importants vers une carrière internationale. Le festival de Glastonbury, en Angleterre, est depuis 1970 un pilier de la scène rock britannique, pour Ies artistes confirmés comme pour les nouveaux venus.

Ed WARD

E.U.

L'histoire des musiques populaires montre que toute innovation majeure dans le domaine de la lutherie est immédiatement assimilée. Que seraient le jazz sans le saxophone et le rock sans la guitare électrique ? Et, à l'instar du regard « photographique », qui a existé avant la photographie, l'apparition de nouveaux outils musicaux a été précédée de procédés d'écritures précurseurs. Ainsi, *Tubular Bells* de Mike Oldfield (1973) n'est-il pas un album de musique électronique répétitive sans machine ?

Peter Gabriel, l'ancien chanteur et compositeur du groupe Genesis, utilise très tôt l'échantillonnage numérique grâce à un sampler* Fairlight et à la boîte à rythme Linn Drum. Il poursuit très loin sa quête de climats musicaux nouveaux, jusqu'aux musiques du monde, qu'il finira par assimiler dans ses propres œuvres (*Biko*, 1987). Il crée un studio d'enregistrement et un label spécialisé, Real World, qui produit et diffuse des artistes du monde entier.

Robert Wyatt est un autre musicien britannique à s'être détourné du mainstream* pop. Batteur influencé par le jazz, chanteur atypique et membre fondateur, en 1967, du groupe psychédélique d'avant-garde Soft Machine, il sort en 1971 un album solo plein de promesses, *The End of an Ear*, puis fonde cette même année un nouveau groupe, Matching Mole, avec lequel il enregistre deux albums. Lorsqu'il se retrouve en 1973 cloué sur un lit d'hôpital à la suite d'un accident qui l'a rendu paraplégique, il surmonte cette épreuve en élaborant les fondements de *Rock Bottom* (1974) ; cet album, un des plus beaux et des plus étranges de l'histoire de la musique populaire, se compose de deux longues plages de musique « atmosphérique » d'où ressort la voix déchirée et émouvante du compositeur.

toujours malmenée, comme en témoignent les quarante titres de *The Commercial Album* (1980).

En 1978, l'album, produit par Brian Eno, *Q : Are We Not Men ? A : We are Devo*, du groupe américain Devo, contient une reprise déconstruite de *(I Can't Get No) Satisfaction* des Rolling Stones. Cette esthétique représente une illustration musicale de l'ironie du double exact qui va consister, dans les années 1980, à critiquer des formes musicales antérieures en procédant à des imitations rendues humoristiques par les déformations appliquées, par exemple la suppression de la saveur blues ou l'arrivé du riff* hypertrophié en fin de morceau.

Pere Ubu, un groupe américain qui s'inspire du Velvet Underground et de Frank Zappa, s'illustre dans un rock d'avant-garde parfois étiqueté « art music » ; sa musique est lyrique, déconstruite et parfois atonale.

En Grande-Bretagne, le courant new wave permettra au duo Dead Can Dance de se faire connaître comme un leader de la scène expérimentale des années 1980. Suivi par beaucoup de fans de musique gothique, le duo mènera son chemin musical jusqu'à *Serpent's Egg* (1988), un album qui s'inspire de la musique ancienne, en particulier du chant grégorien.

L'Islandaise Björk s'affirme comme une artiste pluridisciplinaire. Citons par exemple son projet d'installation pour l'exposition *La Beauté* en Avignon (2000) avec le photographe Nick Knight et le styliste Alexander Mac Queen. Elle sait s'entourer de « sculpteurs sonores » comme Howie B ou Tricky, qui lui offrent des musiques mixtes mêlant l'électronique et les orchestrations classiques de Eumir Deodato. Chanteuse aux intuitions mélodiques

bouleversantes, Björk sait capter l'attention d'un large public par l'originalité de son projet et la maîtrise parfaite de son instrument, la voix.

Eugène LLEDO

Edgar Froese. *En Allemagne, dans les années 1970, plusieurs groupes vont rompre avec les formes traditionnelles de la pop music héritées du blues et créer un son nouveau, où la répétition joue un rôle moteur. Mais là où Kraftwerk, qui se veut l'héritier des constructivistes russes, imagine la musique de l'« homme-machine », Tangerine Dream, avec à sa tête Edgar Froese, privilégie la dilatation du temps en mettant en place de larges plages sonores. Ici Edgar Froese en 2006, lors d'un concert donné à Berlin.*

En 1971, Walter Carlos, ingénieur du son et compositeur diplômé de l'université Columbia, interprète la musique de Beethoven à l'aide de synthétiseurs pour le film de Stanley Kubrick *Orange mécanique*. Les codes « pléonastiques » de la musique de cinéma y sont remis en cause, certaines scènes de violence étant accompagnées par une musique pour le moins guillerette. Ami de Robert Moog, un des ingénieurs créateurs de la marque de synthétiseur éponyme, Walter Carlos avait publié en 1968 son premier album, *Switched-On Bach*. Adoptant une démarche similaire, le compositeur japonais Isao Tomita revisitera en 1975

Copyrighted material

compositeur parvient cependant à toucher le grand public à la faveur de singles* aux mélodies entêtantes (*Pulstar*). Son domaine de prédilection demeure la musique de film, où il peut à loisir inventer des textures sonores complexes dans lesquelles les strates de synthétiseurs rappellent l'orchestre classique (*Les Chariots de feu*, de Hugh Hudson, 1981 ; *Blade Runner*, de Ridley Scott, 1982).

En France, Richard Pinhas et son groupe Heldon évoluent dans une musique expérimentale qui s'inspire de la science-fiction alors que Jean-Michel Jarre, un ancien du Groupe de recherches musicales, connaît un grand succès en Europe avec son album *Oxygène* (1977). Il continuera par la suite une carrière ponctuée par de grands concerts-spectacles.

Le space rock a directement influencé des groupes des années 1980 utilisant les samplers*, comme le groupe instrumental The Art of Noise, ainsi que la techno et l'ensemble des musiques électroniques satellites de ce courant.

• L'ambient

Également inspiré du rock planant et des musiques répétitives américaines, l'ambient est un concept inventé en 1975 par le compositeur, « sonificateur » et producteur à succès Brian Eno (un ancien du groupe britannique Roxy Music). Friand d'expérimentations, ce musicien anglais s'inspire des « musiques d'ameublement » d'Erik Satie et des télescopages de Charles Ives pour construire des paysages sonores grâce aux synthétiseurs (*Discreet Music*, 1975) puis des techniques d'emprunt qui préfigurent l'échantillonnage numérique (*My Life in the Bush of Ghosts*, 1981).

Cette idée est reprise par le courant techno qui crée une musique fondée sur les atmosphères, fonctionnelle voire musicothérapique diffusée dans les salles de repos des raves parties. Les sonorités sont toujours électroniques, mais les rythmes sont peu marqués. Les groupes britanniques The KLF, The Orb et Future Sound of London, qui emploient des sons concrets, ou Mixmaster Morris sont représentatifs du son ambient. Parfois attiré par le champ mystico-commercial du new age, l'ambient sait se mêler à d'autres styles, comme le dub, le jungle ou la world music (avec le groupe britannique Transglobal Underground).

Eugène LLEDO

premières prestations des Pink Floyd peuvent être considérées comme psychédéliques, surtout par l'apport du guitariste Syd Barrett et l'importance du light-show.

À partir de la fin des années 1970, ce son resurgit dans les album de XTC (prononcé « ecstasy »), Sonic Youth, The Cramps, Prince (*Around the World in a Day*, 1985), The Mission.

L'acid house, branche de la musique techno, se réclame de cette esthétique.

Eugène LLEDO

bases instrumentales de ce que va être le rockabilly. Fidèles à cet exemple, les chanteurs de rockabilly vont interpréter généralement leurs airs de blues avec des intonations très expressives en grattant rageusement leur guitare acoustique. Ils sont couramment accompagnés par un bassiste qui utilise la technique du slap, par un batteur et par un joueur de guitare électrique qui interprètent un solo énergique. Le tout est mis en valeur par une sorte d'effet d'écho (*slap back*) mis au point par Phillips et réalisé en studio.

En 1954 et 1955, Presley, Moore et Black, accompagnés par le batteur D. J. Fontana, effectuent des tournées dans le Sud sans quasiment jamais s'arrêter, enflammant toutes les salles sur leur passage. Ils incitent en outre bien d'autres musiciens à passer de la musique country au rockabilly, notamment Buddy Holly et Marty Robbins, ce dernier étant déjà une star reconnue. Presque tous les titres de rockabilly enregistrés à l'époque ont été interprétés par des musiciens qui avaient vu Elvis Presley sur scène. En 1956, ce dernier, désormais sous contrat avec le label R.C.A. et enregistrant ses disques à Nashville (Tennessee), captive des millions de téléspectateurs aux heures de grande écoute et vend des millions de disques. Toutes les maisons de disques se mettent à la recherche d'artistes dans son genre, lançant des chanteurs comme Gene Vincent, dont le *Be-Bop-A-Lula* va vite devenir un succès phénoménal.

Le label Sun a enregistré des titres de rockabilly interprétés par Jerry Lee Lewis, Roy Orbison, Warren Smith, Billy Lee Riley, Sonny Burgess... L'une des plus grandes stars du label fut Carl Perkins, dont la chanson *Blue Suede Shoes*, la plus connue de ce genre musical, est devenue un tube universel lorsqu'elle a été interprétée par Presley ; or la version de Perkins était bien plus caractéristique du rockabilly. Les stars de la country de Nashville

bourgeois et populaires de ce style, c'est oublier aussi que la réaction néo-classique a été d'abord le fait des classes dirigeantes et qu'avant de fournir en motifs l'art officiel de la Révolution les partisans du retour à l'antique ont été les artistes officiels des monarques.

Les historiens et les critiques des dernières décennies ne se sont pas beaucoup intéressés au rococo ; le sujet n'est pas à la mode. Alors que de nombreuses manifestations à portée internationale, expositions et colloques, ont largement fait connaître les artistes et les œuvres de l'époque néoclassique, la première moitié du XVIII^e^ siècle continue à ne guère rencontrer de faveur. L'intérêt pour le rococo reste pourtant vif en Allemagne, où les publications de Hermann Bauer, disciple de Sedlmayr, ont fait connaître les grands décors de la période dite rococo. En France, les recherches de Marianne Roland Michel ont apporté des vues nouvelles sur Lajoue et les ornemanistes. En Italie, où le rococo est resté, sauf à Naples et à Turin, un phénomène marginal, l'autonomie de ce style n'est pas aisément perçue ; il faut pourtant noter des colloques et des expositions consacrés à Tiepolo et à Giqquinto, et surtout la grande exposition du *Settecento napoletano*. Les historiens de la littérature et des idées restent partout fascinés par le mouvement des lumières, et très rares sont les recherches consacrées à des auteurs qui ne se rattachent pas au groupe des philosophes et des encyclopédistes. L'histoire de la musique apporte des données plus intéressantes à l'étude du rococo. Pour la France en particulier, le bicentenaire de la mort de Rameau, en 1983, a ravivé la curiosité des chercheurs pour ce style.

Il est donc nécessaire de procéder à un examen critique de ce que l'on entend par rococo ; comment et quand cette notion est-elle apparue, quels rapports entretient-elle avec la notion si voisine de

identifient le rococo avec le *Spätbarock* qu'ils font commencer selon les cas entre 1730 et 1740. Chez Eugenio d'Ors, qui animait en 1931 la décade de Pontigny consacrée au baroque, aucune distinction n'apparaît non plus, et les noms de Bernin et de Ignaz Günther sont cités ensemble à l'appui des mêmes thèses.

Cette tendance à identifier baroque tardif et rococo doit peut-être s'expliquer par la situation particulière de l'art allemand. Des conditions historiques défavorables : guerres civiles, guerres étrangères, menace turque, font que les activités artistiques connaissent pendant presque tout le XVII^e^ siècle, dans les pays germaniques, une période de relatif effacement. Après 1690 au contraire, on assiste à une éclatante renaissance, les commandes se multiplient, d'immenses chantiers s'ouvrent partout. On a souvent souligné, et à juste titre, comment, après une première phase où des artistes italiens sont appelés pour mener à bien ces grands travaux, les artistes allemands : architectes, peintres et sculpteurs le plus souvent formés à l'école italienne, redeviennent maîtres de la situation dès les années 1700-1710. Faire de cet ensemble de phénomènes une sorte de culmination tardive et lointaine du mouvement baroque amorcé à Rome un siècle plus tôt est assez naturel ; du même coup, la distinction entre baroque tardif et rococo devient difficile à percevoir. Les rares historiens français qui se soient intéressés à l'art allemand du XVIII^e^ siècle, Louis Réau, Louis Hautecœur, ont généralement adopté la même perspective, que l'on trouve brillamment exprimée par cette formule de Jacques Vanuxem : « Ottobeuren, l'édifice qui résume le mieux toutes les tendances de la rocaille, et par là même celles du baroque. »

La situation française est toute différente, mais elle aboutit curieusement à un résultat analogue. Chacun sait que le problème du baroque français est l'un des plus épineux qui soient. Les

Hardouin-Mansart. À côté de l'architecte de Versailles, auprès duquel se forment plusieurs des chefs de file de la nouvelle manière, comme Lepautre, Boffrand, Oppenord, il faut aussi noter le rôle considérable joué par Bérain et Audran. Jean Bérain (1640-1711) se fit une spécialité des grotesques. Cette formule décorative, inventée, ou plutôt ressuscitée par Raphaël et ses collaborateurs à partir des trouvailles archéologiques de la Domus Aurea, consiste à déployer un réseau d'ornements géométriques presque abstraits, sans profondeur ni pesanteur, sur la paroi ; au milieu de ces éléments sont glissées des figures d'animaux ou d'hommes, souvent fantastiques, hors de toute échelle, libres ou enfermées dans des médaillons (hôtel de Mailly-Nesle, env. 1685). Claude Audran (1658-1734) exécuta des décors du même type pour la ménagerie de Versailles vers 1700. Dans les dix premières années du XVIII^{e} siècle, cette mode avait remplacé celle des grands lambris de marbre. Des boiseries sculptées en légère saillie et peintes en couleurs claires ont pris leur place.

Dans ce répertoire décoratif, l'exotisme, et particulièrement la chinoiserie, tient une place de choix. Dragons et magots, êtres ventrus et amphibies se glissent parmi les arabesques. Audran, près duquel travaille le jeune Watteau, utilise volontiers les accessoires chinois. Les décors de ce type exécutés par Watteau au château de la Muette ont disparu, mais la gravure leur a assuré un grand succès et nous les a transmis. L'estampe joue en effet un rôle capital dans la diffusion des nouveaux motifs décoratifs ; à partir de 1700, les *Livres d'ornements* se multiplient. Dès 1716-1719, on trouve des décors chinois au pavillon dit Pagodenburg, dans les jardins de Nymphenburg, le Versailles bavarois.

Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) fut considéré par ses contemporains comme l'un des principaux chefs de file du nouveau

style. Les planches gravées par Huquier d'après ses dessins sont le témoin de sa vogue. Dans les panneaux de boiserie qu'il exécute vers 1710 pour l'hôtel de Pomponne, on voit, accrochés ou appuyés à des arbres stylisés, des armes ou des instruments de chasse : fusils, flèches et arcs, cors ; au pied des arbres figurent des chiens. Ces trophées, présentés en léger relief sur fond uni, occupent presque toute la surface du panneau ; la suggestion d'un espace fictif est imperceptible. Dans les boiseries de l'hôtel d'Assy (après 1720), la part des trophées se réduit au tiers supérieur du panneau, dont le reste du champ demeure libre, mais dont l'encadrement présente des incurvations beaucoup plus prononcées.

Les partis décoratifs d'Oppenord sont poussés jusqu'à des formules beaucoup plus audacieuses chez Juste Aurèle Meissonnier (1693-1750), qui était originaire de Turin, mais dont toute l'activité s'exerça en France. Meissonnier est à la fois orfèvre, ingénieur de feux d'artifice et décorateur de fêtes. Virtuose de la ligne courbe, il n'hésite pas à dessiner des compositions totalement asymétriques, en faisant grand usage « des Fontaines, des Cascades, des Ruines, des Rocailles, et Coquillages » pour reprendre les termes dans lesquels le *Mercure* présente son *Livre d'ornements* en 1734. Le célèbre chandelier d'argent exécuté en 1735 par Duvivier sur un dessin de Meissonnier (musée des Arts décoratifs, Paris) repose sur une base dissymétrique avec des motifs en C et en coquilles ; le pied s'enroule comme une espèce de tronc d'olivier, avec de surprenants effets de flexibilité ; la matière perd de sa consistance, paraît étirée et amollie.

Les décorateurs français sont alors recherchés dans toute l'Europe. En 1716, Nicolas Pineau (1684-1754) part pour la Russie, accompagnant l'architecte Le Blond. Il y reste jusqu'en 1727, travaillant en particulier pour Peterhof. Sculpteur délicat, il

développe la formule des grotesques : lianes et guirlandes qui s'enroulent, architectures en suspension, transparentes, formant appui pour de petits animaux. Malgré son élégance et sa mesure, Pineau se trouva être l'une des principales cibles des adversaires de la rocaille après 1750.

Servandoni (1695-1766), peintre et architecte, se fit une spécialité des décors de théâtre et de fêtes, laquelle lui valut des commandes à Londres, à Dresde et à Vienne. Ses architectures scéniques, conçues dans un esprit voisin de celui des Bibiena, font appel à des motifs chinois, arabes ou gothiques. Mais, parmi les décorateurs français qui ont le plus contribué à propager le style rocaille, il faut citer au premier rang François de Cuvilliés (1695-1768). Auteur d'un *Livre de Cartouches* paru en 1738, Cuvilliés a exercé l'essentiel de son activité au service de la cour de Bavière. Le salon des Glaces de l'Amalienburg, petit pavillon situé dans les jardins de Nymphenburg, offre peut-être le plus extraordinaire et le plus bel exemple de décor rococo en Europe. Les boiseries des parois ont été exécutées par Joachim Dietrich et les stucs du plafond par Johann Baptist Zimmermann sur les dessins de Cuvilliés entre 1734 et 1739. Les reliefs s'enlèvent en argent sur fond bleu pâle (originellement le fond semble avoir été plutôt crème). Des motifs naturalistes : arbres, oiseaux, poissons, trophées, d'armes, de chasse ou de musique, se combinent avec les cartouches aux formes déchiquetées ; des figures nues d'enfants et de femmes prennent appui sur les bombements de la corniche. Aucun effet de trompe-l'œil n'intervient, tout ce décor reste un pur chatoiement de surface sur lequel le regard glisse avec émerveillement. Doit-on penser que Cuvilliés s'est inspiré des décors réalisés par Boffrand à l'hôtel Soubise ? Cette hypothèse a été avancée, mais en fait les deux œuvres sont contemporaines et on doit plutôt y voir l'effet d'un développement parallèle des mêmes idées à Paris et à Munich.

La vogue de la rocaille était destinée à durer plus longtemps dans le mobilier que dans les autres arts. Certaines créations majeures apparaissent à une époque où l'esprit du décor commençait déjà à se modifier. Pierre Migeon (1701-1758) représente une forme plus avancée du style ; dans le fameux bureau de Vergennes (Louvre), la marqueterie dessine des motifs géométriques ; des feuillages de bronze viennent se déployer sur le renflement des pieds ou la saillie des tiroirs. Migeon, ébéniste favori de Mme de Pompadour, était à la tête d'un atelier nombreux, faisant travailler jusqu'à une quarantaine de personnes. Germain Landrin, Léonard Boudin ont fait partie de l'équipe de Migeon. Des dynasties se formaient souvent. Jean-François Oeben (1720 ?-1763) était le gendre de Van der Cruse et son frère Simon avait épousé une autre fille du même artiste. Le bureau exécuté vers 1760 par Oeben et Riesener pour Louis XV, aujourd'hui au musée de Versailles, reste fidèle aux principes rocaille ; la marqueterie forme des dessins floraux, des ornements de bronze représentant des guirlandes, des rubans et des personnages agrémentent les angles et épousent les contours du meuble. L'ingénieuse mécanique du volet mobile rappelle qu'Oeben s'était fait une spécialité des armoires, commodes et tables à secret et à double fond.

• L'orfèvrerie et la céramique

L'orfèvrerie et la céramique accueillirent aussi avec empressement la rocaille. L'extrême virtuosité des artistes et artisans français leur vaut là encore des commandes de toute l'Europe et assure la diffusion des modes parisiennes, quoique des centres fort actifs et originaux existent aussi à Londres ou à Augsbourg. Des pièces de pure garniture comme les surtouts donnent lieu à un débordement d'imagination fantaisiste ; mais, dans des objets plus utilitaires, l'exubérance des motifs dissimule d'abord à l'œil un sens très sûr de

surinspection des Gobelins et de Beauvais est assurée par des peintres comme Oudry puis Boucher. On a souvent rendu Oudry responsable de certaines imperfections techniques des tapisseries au XVIIIe siècle, dues à l'excès même de virtuosité. Il demandait en effet aux liciers une reproduction aussi fidèle que possible des cartons peints qui leur étaient fournis ; le nombre des teintes, qui ne dépassait pas quatre-vingts à l'époque de Louis XIV, atteignit plusieurs centaines. Beaucoup de tons intermédiaires, obtenus au moyen de colorants fragiles, ont passé, et certaines pièces qui ont été conservées se trouvent effectivement désaccordées.

La tapisserie du XVIIIe siècle n'en a pas moins produit de grands chefs-d'œuvre. Les *Portières des dieux* et les *Mois grotesques*, maintes fois tissés aux Gobelins d'après Audran, fournissent encore un exemple du renouvellement des principes décoratifs à la fin du règne de Louis XIV. Les figures apparaissent enfermées dans de petits édicules de fantaisie au milieu de la pièce ; sur le reste se développent des rinceaux, des arabesques et des trophées dans les entrelacs desquels se glissent de petits monstres amusants : dragons, nains, singes musiciens. Dans la tenture de *Don Quichotte*, tissée en vingt-huit pièces à partir de 1718 sur les cartons de Charles Coypel, les tableaux prennent davantage d'importance et les motifs des « alentours » sont traités avec un plus grand naturalisme ; il en va de même dans les *Fragments d'opéra*. Les tapisseries tissées d'après Jean-François de Troy (*Histoire d'Esther*, 1737-1742) ou Boucher (*Fêtes italiennes*, commencées en 1736 ; *Tenture chinoise*, commencée en 1742 ; *Histoire de Psyché*, commencée en 1741) intègrent, pourrait-on dire, les alentours au sujet central ; la profusion d'accessoires et de personnages que l'on y remarque, les architectures, les draperies, les fontaines, les ruines, les arbres, les putti, tout cela se développe selon les rythmes et des enchaînements de couleurs dictés d'abord par un souci décoratif. Le même esprit se

retrouve à la fin du siècle dans la tenture des *Jeux russiens*, d'après Le Prince, ou dans celle des *Amusements de la campagne*, d'après Casanova. Au contraire, une œuvre comme l'*Iliade* de Deshayes, tissée à partir de 1761, se caractérise par une plus grande concentration du sujet, et avec une tenture comme celle de l'*Histoire de France*, dont les cartons furent donnés en 1784-1787 par Suvée, Berthélémy, Brenet..., on en vient à des formules tout à fait étrangères au génie de la tapisserie, à la pure reproduction de tableaux conçus comme tels.

3. La peinture

La grande peinture décorative, pendant le règne de Louis XV, a pour fonction principale de fournir des cartons de tapisserie. C'est là un phénomène proprement français. Le Brun et son équipe avaient eu à exécuter des décors monumentaux ; au XVIII^e^ siècle, les commandes de ce type sont rares. Après la chapelle de Versailles, dont Antoine Coypel peint le plafond en 1709-1710, on ne peut plus guère citer que le plafond du salon d'Hercule, qui occupe François Lemoyne de 1733 à 1736, ou la chapelle, détruite au XIX^e^ siècle, de l'hospice des Enfants trouvés, où Charles Natoire décore les murs et le plafond vers 1750. Pratiquement, la peinture en est réduite, selon une expression du même Natoire, à « se hucher sur des portes ». Le modèle des travaux que l'on demande aux peintres français est fourni, dans les années 1735-1740, par les décorations de l'hôtel Soubise, où il ne s'agit que d'orner des compartiments étroits et chantournés inscrits dans la voussure du plafond. La situation n'est pas la même en Italie ou en Allemagne, et, si l'on veut définir les caractères d'une peinture « rococo », ce n'est pas de cet étrécissement de la place que l'on doit partir.

• Venise et les écoles italiennes

Le XVII^e siècle peut être considéré, selon un raccourci audacieux de Rudolf Wittkower, comme un siècle « sombre » en peinture. Une révolution d'importance s'accomplit autour de 1700 : c'est la renaissance de la peinture vénitienne et, avec elle, l'avènement d'une manière claire. Après la grande époque de Titien, Véronèse et Tintoret, Venise avait cessé de jouer un rôle central dans le développement de l'art ; l'intérêt se déplace alors vers Bologne et Rome, Gênes et Naples. Au XVIII^e siècle, en revanche, Venise et ses peintres jouissent de la position la plus brillante en Italie et leur rayonnement s'étend à toute l'Europe.

On reconnaît généralement en Sébastiano Ricci (1659-1734) l'initiateur du nouveau courant. Avec ce peintre dont l'activité s'étend depuis Venise jusqu'à Florence, Paris, Londres et Vienne, auteur surtout de fresques et de grands tableaux d'autel, on voit se dessiner un personnage d'artiste international dont Tiepolo sera le parfait représentant. Des œuvres comme celles que Ricci exécute en 1706-1707 à Florence (*Apothéose d'Hercule*, plafond, au palais Marucelli ; *Diane et Actéon*, ou plutôt *Vénus et Adonis*, plafond, au palais Pitti) peuvent servir à caractériser le tournant du style. Les modèles semblent encore romains et en particulier la grande nappe de nuages en diagonale qui porte le cortège d'Hercule évoque le souvenir de Baciccia au plafond du Gesù ; l'effet d'ensemble est pourtant bien différent. Les personnages sont espacés et la part faite au ciel, dont l'intensité lumineuse est renforcée par des apparitions à contre-jour comme celle du Mercure, est beaucoup plus importante. La lumière a perdu son caractère dramatique et, au lieu de sculpter les figures et de découper les volumes, elle les dissout et réduit les plus lointaines à l'état de silhouettes impondérables. Le coloris se fonde sur une gamme claire où viennent résonner quelques taches

plus vives. Des motifs traités dans un esprit de naturalisme fantaisiste apparaissent, tels les chiens debout sur un rocher, au plafond du palais Pitti, dont l'un relève la tête pour examiner la conversation galante de son maître avec la déesse. Dans des dessins comme la *Bacchanale* conservée à l'Académie de Venise, les traits nerveux de la plume suggèrent les formes sans jamais les cerner et leur jeu, combiné avec les taches légères de lavis, donne une impression de clarté vibrante. La source d'inspiration de Ricci est clairement indiquée par un tableau comme le *Moïse sauvé des eaux* de Hampton Court, copie librement interprétée d'un Véronèse aujourd'hui au Prado.

Renaud et Armide surpris par Charles et Ubald, G. Tiepolo. *Giovanni Battista Tiepolo, «Renaud et Armide surpris par Charles et Ubald», vers 1742-1745. Huile sur toile, 186,7 cm × 259,4 cm. Don de James Deering, Art Institute, Chicago.*

Copyrighted material

(1680-1764), Francesco de Mura (1696-1784), pour ne citer que les principaux. De Mura couvre les plafonds du palais royal de scènes mythologiques (*Histoires de Thésée*, 1741) où le parti de substituer un cadre de paysage au cadre architectural, traditionnel chez les décorateurs romains du XVII^e^ siècle, est très caractéristique. Ses personnages et ses groupes, clairement répartis et rythmés avec élégance, composent des scènes dont le caractère est nettement plus idyllique qu'héroïque. Le cas de Giaquinto, peintre extraordinairement subtil et raffiné, illustre bien la difficulté qu'il y a à cerner les courants stylistiques ; certaines œuvres (les *Histoires d'Énée* conservées au Quirinal, à Rome) s'apparentent visiblement à la tradition des grands décorateurs napolitains Luca Giordano et Solimena, avec des effets de théâtre dans les gestes et les drapés ; mais la *Visitation* du musée de Montréal est d'un style beaucoup plus intime et retenu, marqué par une sorte de fluidité précieuse qui n'est pas sans analogie avec l'art de Creti. De 1753 à 1762, Giaquinto travaille en Espagne, et il est certain que les premières œuvres de Goya doivent une part de leur charme champêtre et de leur délicatesse de couleur à ce modèle. Les compositions de Beaumont sont souvent plus chargées et n'ont pas le même accent lyrique ; ses ciels sont peuplés de personnages nombreux, évoluant parfois au milieu de perspectives architecturales, comme dans le plafond du palais royal représentant *Didon et Énée*. Nulle gravité pourtant, mais une atmosphère voluptueuse, que l'on retrouve jusque dans ses nombreux tableaux d'autel.

• La France

Carle Van Loo, Niçois de naissance, formé à Rome et travaillant à Turin en 1732 (*Repos de Diane* à Stupinigi), est pourtant considéré comme un peintre français ; après ce séjour italien, il se fixe en effet à Paris, y fait une carrière des plus brillantes et devient enfin

premier peintre du roi en 1752. Aussi célèbre de son vivant que Boucher, il a connu après 1780 un discrédit encore plus grand, et qui, à la différence de Boucher, dure toujours. On a pris l'habitude de résumer la peinture rococo en France au moyen de trois noms : Watteau, Boucher, Fragonard ; encore ne retient-on chez eux que le côté galant et frivole. Or la peinture d'histoire, les sujets religieux ou mythologiques restent le grand genre et il faut d'abord se demander dans quel esprit ils sont traités. À Stupinigi, Van Loo donne un caractère essentiellement pastoral à son *Repos de Diane* : des frondaisons ombragent nn étang où poussent des roseaux et où boivent les chiens de la déesse chasseresse ; couchées dans l'herbe, les nymphes, ses compagnes, bavardent ; l'une d'elles, au premier plan, se lave les pieds dans l'eau ; une autre passe au fond, portant sur son épaule, attaché à une pique, un gros lièvre mort. Le *Thésée combattant le taureau de Marathon* (1747, musée Chéret, Nice) montre que, même quand il s'efforce à un style plus tendu, le peintre conserve le goût des effets pittoresques en décrivant son énorme bête furibonde. Ses tableaux religieux sont empreints d'une suavité qui doit beaucoup à Carlo Maratti (*Vie de saint Augustin*, Notre-Dame-des-Victoires, Paris).

Avec Van Loo et Boucher, le peintre français le plus important de l'époque est Charles Natoire (1700-1777) ; son œuvre la plus significative était sans doute la chapelle des Enfants trouvés qu'avec l'aide du peintre d'architecture Brunetti il avait transformée en une sorte de gigantesque crèche au plafond en ruine ; les gravures de Fessard permettent d'apprécier la qualité de cet étonnant ensemble ; sur chaque mur, entre les arcades, un cortège, celui des rois et celui des bergers, s'acheminait vers l'autel où étaient figurés la Vierge et l'Enfant ; chameaux et chevaux, bœufs et moutons se mêlaient aux personnages, qu'entourait un décor mi-réaliste, mi-fantaisiste, cabanes à toit de chaume et palissades venant contraster avec les

inconnu jusqu'à ces dernières décennies. À la fin de sa carrière (environ 1770), il couvre de fresques éblouissantes le chœur entier de la cathédrale d'Asti. Ses encadrements d'architecture apparaissent sous la forme de gigantesques motifs rocaille, comme un écho à la fois lointain et démesurément amplifié du Français Lajoue ; sur ces fonds il installe, selon des lignes de composition zigzagantes, des personnages dont la gesticulation et les poses maniérées sont orchestrées par d'amples draperies aux plis cassés. Le jeu preste et brillant de son pinceau, ses esquisses où quelques traînées rapides de couleur suffisent à indiquer les silhouettes rappellent l'influence exercée par Magnasco sur les peintres de l'Italie du Nord.

C'est donc en Italie que les artistes allemands vont faire leur éducation, au moins pour la première génération. Le prestige des ateliers romains et vénitiens et les mauvaises relations qui étaient celles de la France et de la maison de Habsbourg expliquent qu'ils ne se soient qu'exceptionnellement tournés vers Paris. Ainsi Johann Michael Rottmayr (1654-1730) travaille dix ans à Venise auprès de Karl Loth, les frères Cosmas-Damian et Egid Quirin Asam (1686-1739 et 1692-1750) se forment à Rome, Paul Troger (1698-1762) voyage à Venise, à Rome, à Naples et à Bologne. Le chef-d'œuvre de Rottmayr est la coupole de l'église Saint-Charles-Borromée, à Vienne, des années 1725-1730. Par comparaison avec ses travaux antérieurs, comme le plafond de Saint-Matthieu à Breslau de 1703-1706, la tendance à alléger le coloris est manifeste ; cependant la composition reste assez compacte et le modelé des figures conserve beaucoup de densité. Avec Troger, une nette inflexion de style est perceptible. On peut comparer les deux peintres à Melk (Autriche), où Rottmayr décore le plafond de la nef vers 1720 et Troger celui des salles d'apparat et de la bibliothèque une dizaine d'années plus tard ; chez Troger, un rythme plus vif anime des personnages

rythmé sur de longues courbes qu'il sait donner à ses compositions, par le traitement raffiné des lumières et des ombres (cf. l'esquisse du plafond détruit de Münsterschwarzach, au musée d'Augsbourg) et par la délicatesse du coloris qui révèle une science des reflets digne de Rubens. Maulbertsch est un artiste au tempérament plus fantastique. Il faut aller jusqu'à Sümeg, en Hongrie, ou Kroměříž, en Moravie, pour découvrir ses œuvres les plus achevées. Ce n'est pas que Maulbertsch hésite à mêler à ses allégories souvent très complexes des personnages en costume historique ou contemporain ; mais, à la fois par les poses contournées qu'il leur donne et par les éclairages fantasmagoriques dans lesquels il les baigne, il en fait plutôt des marionnettes ou des figurants d'opéra. Maulbertsch est un étonnant dessinateur, qui se joue des groupements les plus compliqués et des raccourcis les plus audacieux. Au plafond de la bibliothèque de Mistelbach (Autriche, 1758), on voit un homme passer de l'eau à travers un tamis ; la figure, représentée *di sotto*, décrit une sorte de grand S renversé ; le mouvement du bras gauche, étendu, prolonge celui du buste penché en avant et de la jambe gauche qui pend le long du rocher où le genou droit vient prendre appui ; la tête apparaît ainsi entre le bras et la poitrine, inclinée de manière à examiner ce qui est recueilli dans le tamis dont nous voyons l'envers. Aussi prodigieux coloriste que dessinateur, Maulbertsch se plaît à utiliser les accords les plus risqués, des mauves avec des verts, des oranges avec des bleu outremer ; la *Résurrection* de Sümeg (1757-1758) joue entièrement sur les blancs, avec quelques silhouettes à contre-jour qui accentuent l'effet d'irradiation surnaturelle. Fresquiste d'une virtuosité consommée, Maulbertsch a laissé en Autriche, en Moravie ou en Hongrie, d'immenses ensembles doués d'un pouvoir d'hallucination qui n'a rien à envier à Goya et qui porte parfois des accents romantiques, avec d'étranges paysages de ruines, de rochers

et de cascades au milieu desquels s'agitent des personnages convulsés ; des inventions macabres, comme l'unijambiste dont on voit la jambe de bois et la béquille en raccourci (Heiligenkreuz, Autriche, 1757), un humour souvent familier achèvent de faire de ce peintre une des personnalités artistiques les plus originales du XVIII[e] siècle européen.

Georges BRUNEL

4. La sculpture

• La France

On désigne par le terme de rococo le courant qui domine la sculpture française de la dernière période du style de Versailles à la veille de la Révolution, où il finit, à l'issue d'un long conflit, par céder la place au néo-classicisme et à l'historicisme. À la différence de la peinture, marquée par la brutale irruption de la manière de Watteau, l'évolution en sculpture s'effectue de façon progressive, les dernières réalisations accomplies sous Louis XIV aboutissant au style Régence, phase inaugurale du rococo. Des sculpteurs importants à cheval sur les deux siècles, comme Antoine Coysevox et les deux Coustou, s'ils témoignent d'attitudes nouvelles face à la nature et à la tradition, notamment dans la sculpture de jardin à Marly et au Grand Trianon, n'apportent pas, toutefois, cette différence radicale qu'introduisit le baroque d'un Puget. Peut-être est-il légitime de considérer comme une unité la riche production du style de Versailles, et de ne situer l'avènement véritable du rococo qu'aux environs de 1730 ; il demeure que, étant admise l'homogénéité essentielle de l'école de Versailles, on peut voir dans les ultimes manifestations de cette école les sources de la sculpture

Louvre), il ne supprime nullement, à l'identifier à la déesse de la chasse, sa piquante individualité. Et dans le *Saint François Xavier* (1723, Saint-Germain-des-Prés) sculpté par Coustou, le geste éloquent du missionnaire prêchant la Croix emporte le surplis dans des rythmes mouvementés, sans nuire pour autant à l'aspect massif du personnage. Dans *La Religion* de Jacques Bousseau, exécutée pour le vestibule de la chapelle de Versailles (vers 1730), le mouvement du drapé, avec le rythme nerveux des plis flottants, et l'élégance des proportions sont d'un effet frappant. La même chapelle abrite l'œuvre la plus spectaculaire de cette période de transition, l'autel de bronze doré doté d'une *Gloire* superbe ; le mouvement centrifuge est traité avec un éclat proche du baroque ; mais Corneille van Cleve, auteur du projet (1708-1709), a sculpté une œuvre hautement caractéristique avec sa *Pietà* qui orne le devant de l'autel : dans une atmosphère fluide, les figures sacrées surgissent ou s'apprêtent à disparaître, pareilles à des esprits désincarnés, dissolution de la forme que connaîtront les reliefs rococo ultérieurs.

Ainsi, loin de dévaloriser les conceptions monumentales, la Régence contribue plutôt à leur donner un nouvel élan, comme l'illustrent les deux groupes de chevaux de Marly exécutés par Coysevox (1700-1702). Dans ces deux allégories en marbre représentant Pégase monté par la Renommée et Mercure, le traitement d'apparat ne freine pas la vivacité du mouvement, qu'il est intéressant de comparer aux chevaux des frères Marsy, exécutés vers la fin des années 1660 pour les bains d'Apollon à Versailles. Aussi caractéristiques soient-ils, les chevaux de Coysevox ne constituent pas l'apogée du genre. Leurs dimensions ayant été jugées insuffisantes, une autre paire fut commandée à Guillaume Coustou : l'œuvre ne devait être exécutée que vers 1745, ce qui ne l'empêche pas de marquer la limite terminale de l'évolution de

mâle de l'antique », la grâce de sa posture est mise en valeur par le contraste heureux qui s'établit entre les plis tendus barrant la poitrine et ceux qui tombent librement jusqu'au socle.

Avec la statue équestre en bronze de Louis XV, sa dernière grande œuvre (1748-1762), Bouchardon réalise, à l'issue d'une étude approfondie, un monument d'une exécution extrêmement raffinée, digne de couronner la grande place de Gabriel. Si Cochin le juge d'un fini exagéré, si Cicognara déplore un certain manque de vigueur, Patte en revanche admire la noblesse de l'ensemble, tandis que Grimm loue la docilité du cheval, préférable à l'excès d'expression d'un animal qui se serait cabré et aurait écumé de fureur. Bien qu'il soit sans doute dépourvu de l'alerte vivacité d'un Lemoyne ou de la majesté d'un Girardon, on ne peut cependant manquer d'admirer chez Bouchardon l'analyse extrêmement poussée des formes naturelles dont témoigne la masse volumineuse de ses beaux dessins. La destruction du monument de Bouchardon, comme celle de tant d'autres, en 1792, interdit de porter un jugement définitif ; on ne saurait toutefois oublier la remarque de Diderot soulignant que, si Bouchardon avait trouvé un modèle d'une exceptionnelle perfection, ce n'était pas dans les écuries de Diomède ou d'Achille qu'il était allé le chercher. D'une façon générale, on peut dire qu'il a fait preuve de plus de perspicacité que d'imagination dans ses tentatives d'imprégner le modèle naturel d'une harmonie subtile qui ne fût ni trop réaliste ni trop classique.

L'admiration de Cochin, quoique réelle, ne l'empêche pas de manier la satire, comme il le fait notamment dans un essai où il critique à la fois la tradition des statues équestres de rois et la sculpture rococo en général. Se transformant en archéologue, il dénonce le mélange traditionnel de costume ancien et de costume moderne que l'on fait revêtir aux princes dans ces monuments,

souhait fut exaucé lorsque la tsarine Catherine lui commanda une statue équestre de son illustre prédécesseur. L'analyse critique vigoureuse du cheval de Marc Aurèle à laquelle procède Falconet montre que l'artiste ne trouvait guère d'inspiration dans l'Antiquité, qu'elle fût conçue comme un idéal ou comme un moyen d'accéder à la nature. Par ailleurs, sa vision, devenue populaire, d'un Pierre I^{er} conçu comme un législateur modèle pour la postérité et sa volonté d'exprimer une action concentrée révèlent son aptitude à infuser dans un style rococo vigoureux les idées philosophiques contemporaines.

Le naturalisme inhérent au style de Bouchardon et de Pigalle s'établit presque comme un courant indépendant, revêtant une allure scientifique originale. L'étude anatomique du cheval de Marc Aurèle par Falconet trouve un écho dans l'écorché de cheval d'Étienne Gois I'Ancien, exposé au Salon de 1789. Encore plus célèbre, *L'Écorché* de Houdon, exécuté à Rome, était à l'origine une étude pour son *Saint Jean-Baptiste* resté à l'état de projet (1766, modèle, galerie Borghèse, Rome). Une illustration moins scientifique de ce naturalisme pointilleux est fournie par le modèle en plâtre de la *Vénus qui dort* exposée en 1757 par Mignot et que Mariette soupçonnait d'avoir été moulée d'après nature. Toujours en 1757, Christophe Gabriel Allegrain (1710-1795) expose une *Baigneuse* (Louvre) dont les formes voluptueuses et le puissant naturalisme évoquent le style de Pigalle, son beau-frère. Mais la posture, comme plus tard celle de sa *Diane surprise au bain* (Salon de 1777, Louvre), a la grâce du rococo, à défaut de la souple élégance de la *Baigneuse* de Falconet.

Le robuste sens de la chair d'Allegrain, proche du meilleur Boucher, fournit une sorte de cadre propre au style de Clodion (1738-1814), neveu de L. S. Adam. Dans les petites terres cuites de

effets rocaille avec le décor mouvementé qu'il exécute pour le vestibule de l'opéra de Versailles en 1770, comme aussi dans sa *Bacchante* de 1774. Autre élève de J.-B. Lemoyne, Jean-Jacques Caffieri (1725-1792), dernier du nom, se livre parfois à des sortes de variations néo-classiques, par exemple dans *L'Amitié qui pleure sur un tombeau* (signée et datée, 1767, Louvre) ; mais, dans un grand nombre de ses bustes commémoratifs, tel celui de Corneille van Cleve (terre cuite, Louvre), son exubérance paraît plus rococo que celle de Lemoyne lui-même. Deux superbes bronzes de S. L. Boizot (1743-1809), élève du grand dessinateur M. A. Slodtz, *Borée enlevant Orythie* et *Pluton enlevant Proserpine* (Salon de 1781, tous deux dans Ia Wallace Collection, Londres), expriment, dans Ie mouvement précipité du dieu et la frénésie désespérée de sa victime, toute l'élégante exaltation du rococo. Une terre cuite intitulée *Un coup de vent* (ancienne collection Biron) est davantage une œuvre de transition, tandis que la gravité d'*Apollon et Uranie* en fait une œuvre entièrement néo-classique.

Houdon ne fut pas le seul à réaliser la synthèse des deux styles rivaux ; un autre sculpteur y parvint aussi à plusieurs reprises, faisant jouer l'un et l'autre dans des proportions variables, et ne se contentant pas de passer simplement de l'un à l'autre ; il s'agit de Pierre Julien (1731-1804), qui, après avoir sculpté à Rome un splendide *Gladiateur mourant* (1768-1773), produisit deux chefs-d'œuvre, *Ganymède versant du nectar à l'Aigle olympien* (commencé en 1776, Louvre) et une *Amalthée* pour la grotte de Rambouillet. Le premier se déploie plus librement dans l'espace, et sa texture est plus lumineuse encore que celle du Ganymède commencé par Francin en 1745. Le modelé sensuel et l'attitude légèrement imprévue de Ganymède relèvent toujours du rococo, mais la solidité des formes révèle, comme le souligne Émeric-David, que Julien « approche » de l'antique. Encore plus subtile est

l'harmonie des textures translucides de l'*Amalthée* (modèle achevé en 1786, Louvre), avec son air d'ingénue pompéienne. La comparaison avec Ia *Psyché* de Pajou (modèle, 1785, Louvre) met en valeur la qualité chaleureuse du rococo de Julien ; l'autre paraît, en regard, un peu sec et théâtral, quelque superbe que soit son sens de la composition.

Illustration de la volonté de sincérité et de variété qui caractérise le portrait rococo, le *La Fontaine* de Julien (commencé en 1782, Institut), autre œuvre importante de l'artiste, témoigne en outre du développement de l'historicisme qui, agissant de pair avec le néo-classicisme, réduit progressivement Ie styIe Louis XV à n'être plus qu'un vestige. Le portrait du fabuliste plongé dans sa création poétique fait partie d'une série de statues des « grands hommes » commandée par le comte d'Angiviller, directeur de l'Académie sous Louis XVI ; il est intéressant de remarquer que, pour ce programme à long terme destiné à favoriser la production artistique, les modèles furent choisis dans l'histoire de France, et non dans l'Antiquité classique. L'historicisme ainsi conçu gagna l'approbation du public ; mais de plus, dans le cas des sujets modernes, et surtout nationaux, il supplanta le néo-classicisme, rejetant Ie costume classique traditionnel au profit d'un vêtement historiquement exact et de références biographiques rigoureuses concernant les personnages portraiturés. Il contribua, par ailleurs, à dévaloriser les aspects les moins moralisateurs de la mythologie classique (tâche à laquelle s'étaient déjà attelés un Diderot et un Grimm), aspects qui offraient, en vérité, l'iconographie la plus appropriée au rococo, voué plus à réjouir l'imagination qu'à instruire la postérité.

François H. DOWLEY

• L'Italie

Si la peinture italienne du XVIIIe siècle a été relativement peu étudiée jusqu'à une date récente, en dehors de Venise, la sculpture I'est encore bien moins. Le rôle joué à Rome par des Français comme Pierre Legros ou Michel-Ange Slodtz semble avoir été très important. L'entreprise la plus considérable de l'époque est la fontaine de Trevi, réalisée de 1732 à 1762. Les sculpteurs Filippo dellа Valle (1698-1768) et Pietro Bracci (1700-1773) donnèrent les principales statues de l'étage inférieur ; le Neptune et les Tritons de Bracci évoquent nettement le souvenir de Bernin. La fontaine des Fleuves de la place Navone ou plus encore certains dessins pour la façade du Louvre ont pu inspirer l'énorme rocaille qui règne sur tout le soubassement, et au milieu de laquelle bondissent les chevaux ; le Neptune se dresse au centre d'une coquille qui emplit toute la niche, et l'on retrouve là un motif caractéristique du temps. Une œuvre comme la *Tempérance* de Filippo della Valle à Saint-Jean-de-Latran (1735) dénote les mêmes ambiguïtés de style que l'on observe chez certains peintres contemporains ; le souffle héroïque des grands tombeaux de Bernin fait place à une sorte de préciosité ; la tête s'incline, le corps se déhanche et toute la silhouette se modèle sur une courbe flexible ; les draperies forment de longs plis qui se recourbent et contrastent avec l'aspect lisse du visage et du bras. Rappel de Bernin ou annonce de Canova ? Le spectateur reste indécis.

C'est loin de Rome, en Sicile, dans une région qui n'avait connu qu'une modeste activité artistique au XVIIe siècle, mais où le XVIIIe est une époque de grandes créations, qu'il faut chercher le sculpteur le plus original peut-être de la première moitié du siècle. Giacomo Serpotta (1656-1732) décore de nombreux oratoires et églises de Palerme avec une grâce et une fantaisie extrêmes. Ses statues et ses reliefs, exécutés en stuc, couvrent la surface des murs en créant un effet d'agitation mousseuse (oratoire Saint-Laurent, environ 1690 ;

dans une continuité soulignée par la coruiche et la balustrade qui la surmonte. Au pavillon d'Amalienburg, dont l'intérieur offre un décor si luxuriant, les façades sont au contraire fort sobres. Même quand les ordres sont utilisés, ce n'est guère que sous la forme de pilastres en très légère saillie qui agrémentent la surface du mur sans créer une véritable scansion : il en est ainsi au Belvédère supérieur, élevé en 1721-1722 par Johann Lucas von Hildebrandt. Les toits plats perdent de la faveur et les architectes s'ingénient au contraire à tirer parti des hautes toitures auxquelles, surtout en Europe centrale, ils se plaisent à donner des formes variées et capricieuses, comme Balthazar Neumann à Wernec.

La manière de traiter les espaces accuse des particularités sensibles. Les architectes marquent une préférence nette pour les pièces ovales ou polygonales ; des salons comme ceux de l'hôtel Soubise ou de l'Amalienburg en fournissent des exemples frappants, mais cette tendance se manifeste aussi dans les intérieurs d'église ; Saint-Jean-Népomucène, édifié et décoré par les frères Asam à Munich, entre 1733 et 1750, se présente sous la forme d'un volume rectangulaire, mais des pans coupés adoucissent les angles et suggèrent plutôt à l'œil l'idée d'un ovale ; Ie fût des pilastres, lui-même chargé de décoration, en fait de simples panneaux ouvragés et les prive de leur signification architecturale. Des effets de ce genre sont fréquents dans les églises allemandes des années 1720-1750 ; on les retrouve chez Peter Thumb, vers le milieu du siècle, à l'église de Birnau am Bodensee, combinés avec I'usage du plafond plat relié aux parois par une voussure que découpent de multiples pénétrations. À l'église de la Wies en Bavière, édifiée et décorée par les frères Zimmermann entre 1745 et 1754, la voûte surbaissée ne repose pas sur un entablement continu ; des ouvertures chantournées en découpent la base, au-dessus des piliers, créant une impression

XVIe siècle. On retrouve des rocailles dans les jardins du Versailles de Louis XIV. De même les grotesques apparaissent dès la Renaissance, avec Raphaël et même avant. Tout le répertoire des thèmes de la peinture n'a pas changé depuis le XVIe siècle. Les décorations en trompe l'œil, les ciels et les nuages qui servent de cadre aux apparitions divines ou surnaturelles appartiennent au vocabulaire du XVIIe siècle, et cette continuité dans l'usage est l'un des traits qui incitent à ne voir dans l'art des années 1700-1750 qu'un prolongement du mouvement baroque. Les principes de l'architecture ne semblent pas non plus être fondamentalement modifiés ; de Bernin et Borromini à Neumann et Vittone, il n'y aurait qu'un degré de plus dans l'invention fantaisiste, l'extravagance si l'on veut, un même dédain des normes formulées par les théoriciens classiques de l'architecture.

Il est certain qu'il serait assez difficile de prétendre qu'une révolution s'opère dans les arts autour de 1700. La continuité avec les époques précédentes, et tout particulièrement le baroque, semble évidente. Il faut prendre garde toutefois que les artistes du XVIIIe siècle semblent renouer parfois avec des traditions plus lointaines. Les silhouettes déformées et allongées, les petits visages aux traits menus, portés par de longs cous flexibles, les doigts fuselés aux gestes précieux invitent parfois à se demander si certains peintres n'ont pas regardé Parmesan et Primatice aussi attentivement que les Carrache et Guido Reni. L'usage de la couleur, avec le goût des tonalités rares et des accords surprenants, que l'on relève chez un Pittoni ou un Maulbertsch relie aussi ces artistes au maniérisme, et de même la prédilection pour les espaces ambigus et les étrangetés de perspective. Il arrive même que l'on ait l'impression de retrouver des accents gothiques, particulièrement chez des sculpteurs comme Feuchtmayer, mais aussi avec des

architectes comme Neumann. D'autre part, la rupture que l'on croit déceler avec l'avènement du néo-classicisme n'est peut-être pas aussi flagrante qu'il paraît de prime abord. La simplification des ordonnances extérieures de l'architecture en fournit un bon exemple ; la position d'un peintre comme Creti en fournit un autre. Quand Diderot voyait accrochés aux murs d'un même Salon des tableaux de Boucher et de Vien, sentait-il qu'il se trouvait en présence de deux styles radicalement hétérogènes ? C'est peu probable.

En fait, comme l'a souligné Focillon, bien plus que l'emploi de tel ou tel motif formel, c'est l'esprit dans lequel il est utilisé qui permet de définir un style. Cet esprit offre, dans la première moitié du XVIIIe siècle, bien des traits originaux. On y voit ainsi s'affirmer le goût de la pure virtuosité et de la prouesse gratuite ; Boucher, Tiepolo, Maulbertsch ou Fragonard ne sont pas des peintres plus habiles que Titien ou Rubens, mais on a souvent l'impression que leur habileté se joue pour elle-même, sans trop d'égard au sujet qu'ils traitent. Des parallèles avec la musique viennent ici à l'esprit ; si une époque a été passionnée d'opéra et de performances vocales, c'est bien le XVIIIe siècle ; on retrouve encore chez Mozart ces acrobatiques vocalises au moyen desquelles les grandes cantatrices enthousiasmaient leur public. La réforme de l'opéra préconisée par Glück, avec le retour à un style sévère qui baunit les ornements et les broderies à l'italienne, atteste une évolution du goût analogue à celle qui s'exprime chez Laugier ou Cochin. Mais la gravité et la noblesse qu'ils prônent sont précisément tout l'opposé de l'esprit rococo qui recherche la légèreté, le divertissement et, notion dont Minguet a fortement marqué l'importance, la grâce. C'est là une manière de sentir très étrangère aux hommes du XVIIe siècle, pour qui les sujets sérieux requéraient un traitement sérieux. Bernin et

Poussin sont par là plus proches l'un de l'autre qu'ils ne le sont de Tietz ou de Maulbertsch.

Il reste que trop de problèmes historiques sont encore mal éclaircis pour qu'on ose porter un jugement définitif. L'art du XVIII^e siècle est toujours à découvrir et il ne se passe pas d'année qu'une exposition ou une recherche nouvelle ne pose des problèmes qu'on ne soupçonnait même pas il y a vingt ans. L'idée que les styles constituent des essences en quelque sorte métaphysiques a causé trop de dommage et de retard à l'histoire de l'art pour qu'on doive s'enfermer plus longtemps dans une discussion abstraite. Si l'hypothèse qu'il existe un style rococo comme il existe un style roman est recevable, et elle l'est assurément, il ne faut pas en conclure que toutes les questions sont résolues pour autant ; elles ne font que se poser avec plus d'acuité.

Georges BRUNEL

6. Aperçus sur le rococo musical

Mieux que les *Variations sur un thème rococo,* un thème pour violoncelle à la Boccherini, de Tchaïkovski (1876), c'est la *Suite en rocaille* pour flûte, harpe, alto et violoncelle de Florent Schmitt qui, en 1934, rend un plus réel hommage à l'Europe musicale du siècle de Louis XV. Les musicologues d'expression française prisent peu l'adjectif « rococo », à l'inverse des Allemands et Anglo-Saxons, tels K. Geiringer, F. Stein, E. Bücken, A. T. Davison, W. Apel. L. de La Laurencie parle pourtant de styIe « rocaille » pour caractériser l'école de violon qui précède celle de P. Gaviniès (1728-1800) et dont font partie, notamment, L. A. Travenol (1700 env.-1770 ; cf.

mouvements de l'âme ou, du moins, ce que l'on était convenu d'appeler ainsi. Il ne s'agit plus de *fantasieren* [improviser] selon les règles bien connues en faisant montre de sa science instrumentale, mais d'exprimer ses humeurs et ses sentiments en improvisant » (C. de Nys).

Raymond Bayer, l'un des premiers, a qualifié le rococo d'« esthétique de la grâce », et Philippe Minguet reprend aisément cette idée à son compte, soulignant de manière plus nette encore à quel point ce style s'oppose à l'art baroque tourné intimement vers la recherche du sublime. Même si l'art musical post-baroque n'évite pas toujours les écueils de la mièvrerie, de la minauderie, du maniérisme, une chose est sûre : il refuse la majesté et la pompe du sublime dont Kant aurait pu être le chantre. Le rococo part en quête d'un nouvel équilibre des formes belles dans l'art des sons.

La conception rococo de l'existence se reflète musicalement dans la recherche de l'élégance et de la frivolité légère par les courtisans, aussi bien dans la France de Louis XV que dans l'Allemagne de Frédéric II ou l'Autriche de Marie-Thérèse. Le retour à la nature, si différent soit-il chez Rousseau et Rameau, s'incarne cependant chez l'un et l'autre par des désirs de pastorales, de danses populaires. La musique de danse, telle qu'elle se pratique à la cour de Versailles, de Vienne ou de Berlin comme dans les villes libres de ces royaume, accueille un nouvel esprit, dédaigneux du baroque, estimé trop sévère.

• Du baroque au rococo galant

« À son dernier stade d'évolution, l'art baroque plastique s'affaiblit et se perd dans les mignardises et les joliesses du rococo. Le baroque musical connaît une conclusion parallèle ; dans le style

galant, la tension féconde créée par le jeu concertant des voix s'affaiblit et disparaît. La mélodie prétend régner en maîtresse absolue et se débarrasser des ultimes vestiges de la polyphonie » (Goldron). Le contrepoint est méprisé : « À l'égard des contrefugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire » ; cette citation de Jean-Jacques Rousseau, dont *Le Devin du village* (1752) fut un succès, montre à quels excès la réaction stylistique a pu conduire.

Le rococo galant voit son apogée environ au milieu du XVIII^e^ siècle, bien que, par ses origines italiennes (voir déjà certaines pages d'Alessandro Scarlatti), il surgisse bien avant. « Sous la Régence, tout concourt à donner une nouvelle orientation à l'art lyrique ; Ie goût pour Ie retour à la nature engendrera cet amour des Bergeries qui donnera naissance à tant de Pastorales galantes ou héroïques. On s'éloigne des grands sentiments et l'on recherche des émotions simples et naturelles » (R. Viollier). L'art baroque est aux antipodes du naturalisme que propose le nouveau style, avec ses mièvreries agrestes, ses conversations instrumentales précieuses et enjouées ; L. G. Guillemain (1705-1771) publie *Six Sonates en quatuor, ou Conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et un violoncelle* (1743). La musique rococo est facile et se veut populaire (cf. les innombrables variations pour orgue sur les Noëls) ; celle de Bach ne l'est pas, ce qui lui vaut le reproche de J. A. Scheibe en 1737 : « Ce grand homme ferait l'admiration de toutes les nations s'il avait plus d'agrément. » Alfred Einstein a parlé de l'esprit « plébéien » des mannheimistes, à côté desquels *L'Art de la fugue* fait évidemment

figure d'abstraction et d'aristocratisme. Le style galant, c'est la nature contre l'artifice, la mélodie sentie opposée au contrepoint savant, le triomphe du cœur sur la domination de l'esprit. Dans ce rococo, il y a du charme gracile, de la grâce superlicocantieuse, du badinage amoureux, du comique bouffon, des folâtreries champêtres.

Pour exprimer les affects nouveaux, les compositeurs multiplient les nuances d'expression dans les catégories de l'*affectuoso* et du *grazioso*. G. B. Sammartini invente l'*allegrino* (qu'adopta Mozart pour qualifier sa *Marche turque*) ; Gaviniès propose des *molto flebile expressivo*, des *andante ma affettuoso.* Ce sont bien en tout cas de telles couleurs expressives qui conviennent pour interpréter *Les Soupirs amoureux* du séducteur élégant qu'est Telemann, *Les Langueurs tendres* de C.P.E. Bach, *Les Tendres Reproches* de F. Dandrieu (1684-1740), *La Tendre* de C. Nichelmann (1717-1761) ou *La Badine* de F. W. Marpurg (1718-1795). Gaviniès est « le premier à se servir de la *romance*, pièce d'allure modérée, inspirée par le style vocal » (La Laurencie) ; sa *Romance* connut une vogue étonnante que R. Bernard qualifie d'« envahissante et périlleuse » ; l'andante de son *Duetto IV* rappelle la rêverie crépusculaire à la Boccherini. « Le goût de la variation sévissait alors avec une intensité particulière. Les symphonistes de tout acabit se jetaient à corps perdu sur un thème qui leur permettait d'épancher leur virtuosité » (La Laurencie). Le *Minuetto grazioso* d'A.J. Exaudet (1710 env.-1762) fit fureur (*Deuxième Sonate en trio*, op. 2, pour deux violons et continuo). P. Miroglio multiplie arpèges, brisures, batteries en un bariolage quelque peu touffu, mais combien caractéristique d'un art qui se complaît dans les traits, les passages, les trémolos et le papillotage de « petites figures chiffonnées ». Plus de musique savante donc, du naturel avant tout ! De Naples et de Venise (c'est d'Italie que sont partis le baroque musical et sa

réaction rococo), l'*opera buffa* passe en France et, malgré l'opposition de la police royale qui protège les musiciens de l'*opera seria*, naît l'opéra comique (*Singspiel* allemand, *tonadilla* espagnole, *comic opera* anglais), dont les moyens tant vocaux qu'instrumentaux accusent, du moins au début, leur simplicité, voire leur pauvreté. Dans l'opéra et l'oratorio baroques, qui ont parfois disposé de moyens imposants (six cents chanteurs, deux cents musiciens à Prague, en 1722, pour *Costanza e Fortezza* de J. J. Fux), « l'homme est promu au rang de héros » (Goldron) ; rien de tel dans l'*opera buffa* napolitain. Chez L. Vinci (1690-1730), G. B. Pergolesi, L. Leo (1694-1744), le *recitativo secco* (seulement accompagné d'un clavier) devient *affettuoso* et délicat ; c'est avec eux que commencent à proliférer les airs, dans ce que Bücken appelle le « complexe de l'*arioso* » (celui-ci avec accompagnement d'orchestre).

Par bien des côtés, Georg Philipp Telemann (1681-1767), profondément influencé par le style français, se rattache à ce premier rococo ; il est « l'un des représentants principaux du style galant » (W. Pfannkuch). Les compositions dramatiques et instrumentales qui firent l'éclat de la renommée du maître de Hambourg se caractérisent par des structures qui s'éloignent de celles du baroque et diffèrent nettement de l'écriture de ses exacts contemporains, Bach et Haendel. L'écriture homophone et verticale succède à l'écriture contrapuntique et horizontale. Les recherches de timbres annoncent l'orchestre de Mannheim. Les fugues télémanniennes, au caractère mélodique volontiers sensuel, coloré, gracieux ou enjoué, évoquent un tout autre esprit que celles du Cantor de Leipzig, qui débordent de l'énergique et volontaire vitalité baroque, en quête constante de dépassement. Il faudrait aussi parler du *Lied* rococo de Telemann et de celui de l'école de Berlin ; il atteint son apogée avec l'*allegro cantabile* de J. J. Quantz (1697-

rococo », et cela allié à l'esprit et à l'humour d'une mélodie à l'italienne que pénètre, à certains moments, la chaleur du profond sentiment germanique. On doit, cependant, redire combien il faut se méfier des épithètes, car G. de Saint-Foix estime que Jean-Chrétien est l'« un des maîtres incontestés du style galant », de « cet art nouveau qui se fait plus léger et où voisinent le noble et le bouffon, où se fait jour aussi une beauté légère et sensuelle, capable de se livrer au premier venu ».

C'est encore à propos de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784) que Jean Witold parle de rococo, mais il le fait surtout en ce qui concerne Johann Christoph Friedrich (1732-1795), dont les œuvres « reflètent à l'encontre de celles de ses aînés, plus puissantes et plus originales, le nec plus ultra de l'élégance rococo ; ce que l'on pourrait définir de « style tabatière » : raffinement et élégance des idées, artistique ordonnance des contours, délicats ornements à la française, clarté du discours, anonymat des idées ».

« Pour tous ces aspects faciles, écrit Donington, il y eut une musique galante » (ici équivalente à nos deux rococos) « qui acheva la cruciale transition entre la musique baroque et la musique classique. À la fin de cette route se tient Beethoven. » Et sur ce parcours Mozart est là aussi, chez qui on constate combien l'esprit galant est enrichi d'une science nouvelle de l'orchestration, d'une répartition équilibrée des phrases, d'une homogénéité de structure dans les *andante grazioso* (*Symphonies* en *ré* majeur et en *ut* majeur, K. 120 et 128) et les *andantino grazioso* (*Symphonies* en *fa* majeur, en *mi* bémol majeur, en *ut* majeur, en *si* bémol majeur respectivement K. 130, 132, 162 et 182), datant tous de 1772. Mozart, en 1774, utilisera une dernière fois dans une symphonie l'*andantino grazioso* (K. 199).

Decken-malerei in Deutschland, 1er vol., Munich, 1976
F. R. Di Federico, *Francesco Trevisani, Eighteenth Century Painter in Rome*, Washington, 1977
L. Dimier, *Les Peintres français du XVIIIe siècle*, Paris, 1928-1930
M. Florisoone, *La Peinture française. Le XVIIIe siècle*, Paris, 1948
K. Garas, *Maulbertsch*, Budapest, 1960
E. & J. Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, 1880-1882
G. Lorenzetti, *La Pittura italiana del Settecento*, Novare, 1948
R. Portalis & P. Beraldi, *Les Graveurs français du XVIIIe siècle*, Paris, 1880-1882
L. Réau, « Carle van Loo », in *Archives de l'art français*, vol. XIX, Paris, 1938
M. Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Arthena, Paris, 1984
G. Schweighofer & W. Aschenbrenner, *Paul Troger*, Vienne, 1965.
Catalogues d'expositions : *Der Barocke Himmel*, Stuttgart, 1964
Dessins français du XVIIIe siècle. Amis et contemporains de P.-J. Mariette, cab. des Dessins, Paris, 1967
Franz Anton Maulbertsch, catal. exp. Vienne, 1974
Mostra dei vedutisti, Venise, 1967
Dal Ricci al Tiepolo, Venise, 1969
François Boucher, cab. des Dessins, Paris, 1971
Painting in Italy in the Eighteenth Century. Rococo to Romanticism, Chicago-Minneapolis-Toledo, 1972
The Age of Louis XV. French Painting 1710-1775, exp. Toledo-Chicago-Ottawa, 1975-1976.

Architecture et sculpture

A. E. Brinckmann, *Von Guarino Guarini bis Balthazar Neumann*, Berlin, 1932
R. Enggars, *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome*, 2 vol., Pennsylvania State Univ. Press, 1976
B. Grimschitz, *J. L. von Hildebrandt*, Vienne, 1959
L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France. Le style Louis XV*, Paris, 1950
H. R. Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany*, Londres, 1969 ; *The Zimmermann Brothers*, Londres, 1969
C. Norberg-Schulz, *Architecture du baroque tardif et rococo*, Berger-Levrault, Paris, 1984
N. Powell, *From Baroque to Rococo*, Londres, 1959
B. Rupprecht, *Die bayerische Rokokokirche*, Kallmünz, 1959
H. Sedlmayr, *J.-B. Fischer von Erlach*, Vienne, 1956
F. Souchal, *Les Slodtz*, Paris, 1970.

RONDEAU

Le rondeau qui naît de la danse, de la *ronde*, ancre ce qui deviendra une forme lyrique dans le corps, le rythme et la musique. Le Moyen Âge toutefois met plutôt le rondeau en rapport avec sa forme, à l'enseigne du *rond*. Pensée homologique qui au-delà de la stricte étymologie dit une essence formelle : le retour du refrain.

Le rondeau comme texte poétique apparaît pour la première fois inséré dans un récit romanesque : *Le Roman de la Rose* ou *Le Roman de Guillaume de Dole* de Jean Renart (1228). Le contexte de ces apparitions dans les romans est celui des danses, des fêtes et des réjouissances. Ces textes insistent sur une des caractéristiques originelles du rondeau, l'alternance d'un soliste et d'un chœur, alternance qui souligne les évolutions des danseurs. La forme est désignée alors du nom de *chanson* ou *rondet*. Ce dernier terme est parfois explicitement glosé : *rondet a carole*.

La structure de base du rondeau, telle qu'elle se fixe d'Adam de la Halle à Guillaume de Machaut, est la suivante. C'est une forme brève, pièce de huit vers, comportant un refrain de deux vers sur deux rimes figurant au début et à la fin selon le schéma ABaAabAB, où A et B forment le refrain littéraire et musical, et les minuscules a et b les reprises musicales de A et B avec des paroles différentes.

La forme du rondeau a évolué par allongement. Le refrain passe de deux vers (rondeau simple) à trois (rondeau tercet), à quatre (rondeau double dans la terminologie d'Eustache Deschamps ou

Mais, au XIIe siècle, l'évêque Cyrille Tourovski vit en songe des démons armés de flûtes, de gouslis et de tambourins, qui, sous le commandement de leur chef, prétendaient l'entraîner dans leur ronde infernale. Le prélat interpréta ce songe comme un avertissement céleste et décréta, à son réveil, que la musique, héritée depuis peu des païens (depuis moins de deux siècles !), était une émanation de l'enfer, dont l'audition et la pratique devaient être interdites aux vrais croyants. L'ensemble du clergé, dont l'influence auprès des princes était considérable, soutint Cyrille Tourovski, si bien que les authentiques créateurs, aèdes, rhapsodes, poètes et musiciens, furent soumis à une alternative : ou bien ils demeuraient dans les villes et les cours princières, mais se résignaient à se transformer en bouffons, en *skomorokhi* ; ou bien, quand ils refusaient de se soumettre et de trahir leur idéal, on les déportait. Beaucoup, prenant les devants, préférèrent s'expatrier dans quelque province lointaine pour y poursuivre leur œuvre créatrice et mourir inconnus, anonymes pour la postérité, mais vivants dans leur œuvre transmise par cette sorte de musée en perpétuelle évolution qu'est l'art populaire. Cette « décentralisation » explique la prodigieuse richesse du fonds populaire, sa relative homogénéité, le fait aussi qu'on retrouve dans l'extrême Nord des chants où renaissent le Midi, Kiev et sa civilisation.

De la sorte, ne subsista plus qu'une tradition orale où se conservaient des vestiges tellement importants qu'une fois redécouverts ils ont pu servir à former toute une école de musiciens « savants », à commencer par Michel Glinka (1804-1857). Quoi de plus probant que l'exemple d'un Borodine ou d'un Moussorgski : n'ayant jamais suivi les cours d'un conservatoire, il leur a suffi de connaître les sept notes de la gamme pour composer, créer des mélodies, des harmonies. Les chants populaires, dont fut bercée leur enfance, leur ont communiqué insensiblement une science

empirique et un instinct particulier : si l'on réunit quatre Russes, ils chanteront spontanément à quatre voix !

Bien des particularités ont résulté du « retour aux sources » effectué par Glinka : un double retour aux sources, puisqu'il s'agit aussi bien des chants proprement populaires que de ceux de l'Église orthodoxe russe, les deux offrant d'ailleurs bien des points communs.

• Chants popnlaires

Les chants populaires remontent au paganisme ensoleillé tel qu'il était pratiqué sur le plateau de l'Iran. De tous les cultes païens d'Europe, celui des Slaves est resté le plus fidèle aux origines, les noms des divinités étant souvent les mêmes. Leurs incantations, leur adoration de Yarilo, le dieu-Soleil qui chasse l'hiver et féconde la Terre, ont été pénétrées d'un optimisme ardent et leur ont inspiré des airs vifs et dansants. Elles ont développé en outre leur goût du panthéisme et fertilisé leur imagination qui, derrière chaque objet et derrière chaque forme, leur fait entrevoir un mythe, une action, et peuple la nature d'êtres fabuleux, d'esprits ou de génies. Ce ne sont généralement pas des chants à proprement parler, mais plutôt des jeux, des rondes, etc. Assez rndimentaire, l'Olympe des premiers Slaves, qui furent essentiellement un peuple d'agriculteurs, se fondait sur le culte du Soleil et de la Terre : de là, tout un cycle de chants et de rites saisonniers – un calendrier qui débutait dans la nuit du 24 au 25 décembre (cette nuit-là, « le Soleil virait vers l'été ») – célébrait successivement le retour du printemps, celui de l'été, les moissons et le Nouvel An qui, jusqu'à l'époque de Pierre le Grand, fut fêté en septembre.

prosodie populaire, sont d'une totale liberté, de même que la mélodie qui s'y est adaptée ; il en résulte de fréquents changements de mesure à l'intérieur d'un même morceau (comme chez Stravinski !), ainsi qu'une prédominance des rythmes impairs.

• Chants sacrés

L'influence des chants d'église sur les compositeurs russes, surtout sur Glinka et Moussorgski, a été aussi considérable que celle des chants popuplaires. Ces chants sont originaires des régions de Kiev et de Novgorod – les plus évoluées de l'ancienne Russie –, et la musique populaire a joué un rôle très important dans leur composition. Ils ont toujours été exécutés *a capella*, afin que la seule voix des fidèles monte vers le Seigneur (mais aussi parce que tous les instruments de musique, rendus suspects par leurs origines païennes, étaient considérés comme « maudits » : on en fit régulièrement des autodafés, jusque sous le règne d'Alexéï Mikhaïlovich, le père de Pierre le Grand !). Leurs lointaines origines gréco-syriennes sont les mêmes que celles des chants grégoriens, mais ils ne sont parvenus en Russie qu'après avoir traversé la Bulgarie de Siméon le Grand et subi de notables modifications. On y compte huit modes, adaptés aux exigences du calendrier ecclésiastique et passablement hybrides, dont les équivalents très approximatifs pourraient être le phrygien, le lydien, le myxolydien, le dorien, l'hypophrygien, l'hypolydien, l'hypomyxolydien et l'hypodorien. Ils se distinguent en principe des chants populaires en ce sens que ces derniers, comme on l'a fait remarquer, se fondent sur trois gammes différentes de quatre tons, tandis que les chants d'église répètent trois fois les mêmes intervalles (sol, la, si, do – do, ré, mi, fa – fa, sol, la, si) et utilisent dix degrés au lieu de sept.

• Glinka et la musique russe moderne

jours par Valentin Silvestrov, Edison Denisov (1929-1996), Alfred Schnittke, Sofia Goubaïdoulina et Elena Fisova.

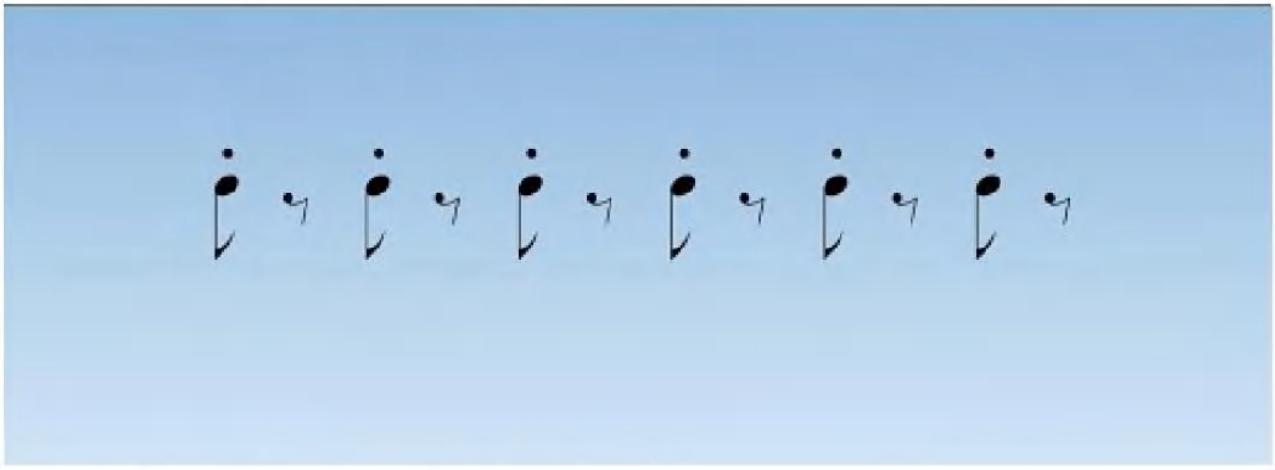
Michel-Rostislav HOFMANN

Bibliographie

G. E. ABRAHAM, *Borodin*, Londres, 1927 ; *Balakirev and Tchaikovsky*, Londres, 1935 ; *On Russian Music* (1939), Reprint Services, Irvine (Calif.), 1988
B. ASSAFIEF, *Russkaja Musyka*, Leningrad, 1930
V. BELAJEW, *A. K. Glazounov*, 3 vol., Berlin, 1921
D. BROWN, *M. Glinka*, Oxford Univ. Press, Londres, 1974
M. D. CALVOCORESSI, *Glinka*, Paris, 1913
M. D. CALVOCORESSI & G. E. H. ABRAHAM, *Masters of Russian Music*, Londres, 1936
J. M. CHARTON, *Les Années françaises de S. Rachmaninov*, La Revue moderne, Paris, 1970
M. COOPER, *Russian Opera*, Londres, 1951
C. CUI, *La Musique en Russie*, Paris, 1881
J. CULSHAW, *S. Rachmaninov*, Londres, 1949
H. DANUSER, H. GERLACH & J. KÖCHEL, *Sowjetische Musik in Licht der Perestroika*, Laaber, Laaber, 1990
E. GARDEN, *Balakirev*, Faber and Faber, Londres, 1967
A. GRONOWICZ, *S. Rachmaninov*, New York, 1946
A. HABETS, *Alexandre Borodine*, Paris, 1893
M.-R. HOFMANN, *Un siècle d'opéra russe*, Paris, 1946 ; *La Musique russe des origines à nos jours*, Buchet-Chastel, Paris, 1968 ; *Petite Histoire de la musique russe*, Bordas, Paris, 1973
M. IVANOV, *Istorja russkoj musyki*, Petrograd, 1915
V. KARATYGUINE, *Scriabine*, Petrograd, 1915
Y. KELDYSCH, *Istorja russkoj musyki*, Moscou, 1948
M. KELKEL, *A. Scriabine*, H. Champion, Paris, 1978
K. LAUX, *Musik in Russland und in der Sowjetunion*, Berlin, 1958
F. C. LEMAIRE, *La Musique du XX^e^ siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Fayard, Paris, 1994
COMTESSE DE MERCY-ARGENTEAU, *César Cui*, Paris, 1888
V. MOROSAN, *One Thousand Years of Russian Sacred Music, 988-1988*, Musica Russica, Madison (Conn.), 1991
R. NEWMARCH, *L'Opéra russe*, Alcan, Paris, 1922
T. POPOVA, *Russkie narodnye pesni*, Moscou, 1960
A. POUGIN, *Essai historique sur la musique en Russie*, Bocca, Turin,

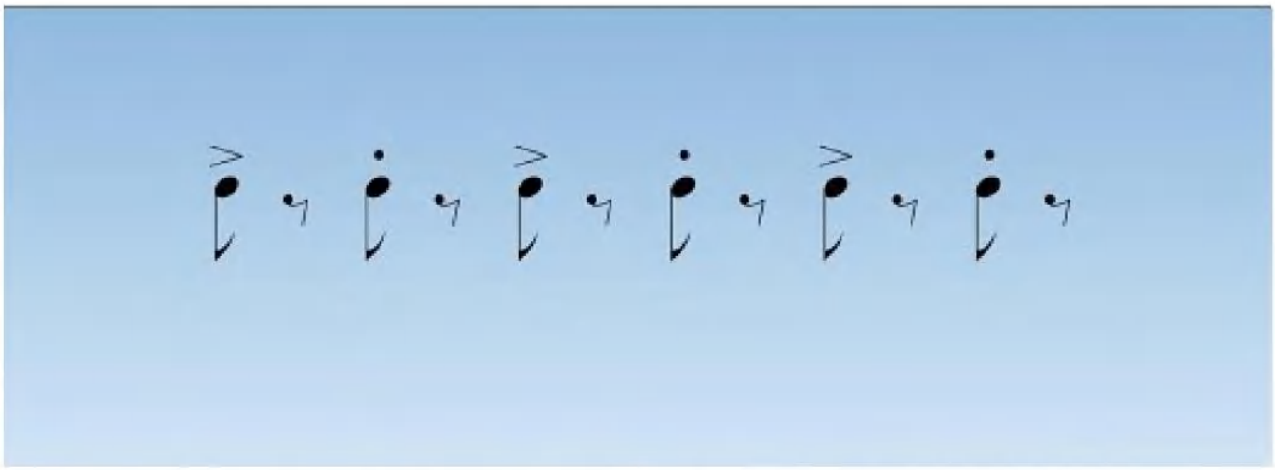
1897 ; rééd. Paris, 1903
L. SABANEYEV, *Modern Russian Composers* (1927), Da Capo, New York, 1975
B. DE SCHLOEZER, *Scriabine*, Berlin, 1930, trad. franç. Cinq Continents, Paris, 1975
V. I. SEROFF, *Le Groupe des Cinq*, Paris, 1949
L. SITSKY, *Music of Repressed Russian Avant-garde 1900-1929*, Greenwood, Westport, 1994
A. SOKHOR, *A. P. Borodine*, Muzyka, Moscou, 1965
P. SOUVTCHINSKI, *La Musique russe*, Paris, 1953
A. J. SWAN, *Scriabine*, John Lane, Londres, 1923
A. WEHRMEYER, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Lang, Francfort-sur-le-Main, 1991.

toutes les musiques qui reposent sur une unité de durée constante, dont toutefois la valeur effective est fonction du tempo et soumise à ses éventuelles variations.



Goutte d'eau. *La goutte d'eau*

Dans le deuxième exemple, les durées égales présentent la même succession que précédemment, mais un élément sur deux est accentué par rapport à l'autre. À cette différence qualitative est liée la perception d'un rythme, ce qui met en évidence d'une façon élémentaire mais précise le rôle de l'accentuation dans la formation du rythme, qui apparaît malgré l'égalité des durées.

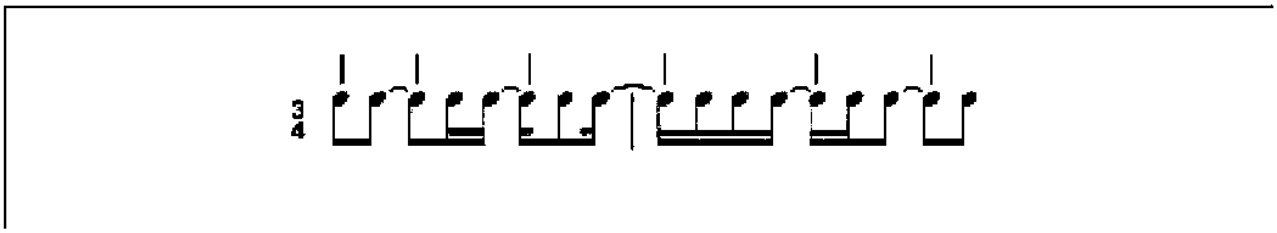


Battements du cœur. *Battements du cœur*

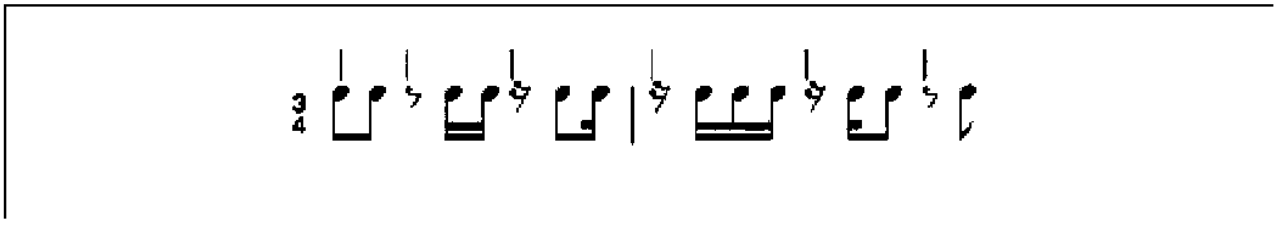
Le troisième exemple est formé par la succession régulière de deux durées inégales, une brève et une longue. Ici, la différenciation est quantitative : elle repose sur l'alternance de deux valeurs de

Copyrighted material

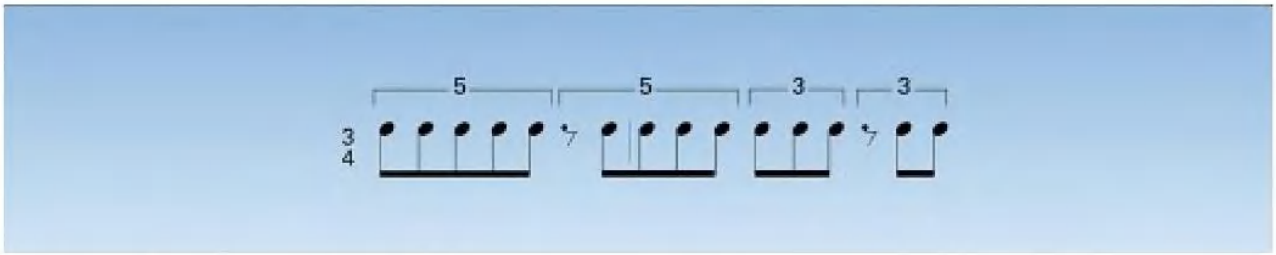
rapport respectif du son et du silence. Selon qu'il se constitue en accord ou en plus ou moins grande opposition avec un cadre temporel divisé en unités égales, il tend vers la régularité ou une plus ou moins grande irrégularité, et il transforme le temps homogène, lisse, que crée le battement isochrone, en un temps plus ou moins strié. Il faut noter que les facteurs de dissymétrie peuvent exister déjà dans la division du temps : mesures bichrones, reposant sur deux unités de durées inégales, l'une binaire, l'autre ternaire, changements fréquents de mesures, variations brusques ou progressives du tempo. La carrure de la mesure établit traditionnellement une distinction entre temps fort (le premier) et temps faible, de même qu'entre partie forte et partie faible d'un même temps. Une aussi rigide disposition des accents entraînerait vite la monotonie, mais le rythme y échappe aisément et peut briser la carrure régulière de la mesure, au point que celle-ci devient peu ou pas perceptible, avec des moyens divers : syncopes, contretemps, emploi de valeurs impaires ou irrationnelles par rapport à l'unité, polyrythmie avec superpositions de valeurs différentes, de phrasés différents, de périodes rythmiques de longueurs inégales.



Syncopes. *Syncopes*



Contretemps. *Contretemps*



Valeurs irrationnelles. *Valeurs irrationnelles*

• Rythme du son, rythme du verbe

Toute l'histoire de la musique chantée met en évidence l'interférence du rythme musical et du rythme de la langue parlée. Selon les lieux et selon les époques, la musique suit le rythme de la parole ou, au contraire, impose son propre rythme sans tenir beaucoup compte de celui du texte. Ces deux éventualités coexistent dans l'opéra, où l'air avec ses ornements subordonne le texte à la ligne mélodique et au rythme musical, tandis que le récitatif, généralement non mesuré, laisse à l'interprète une grande liberté pour suivre le débit naturel de la parole.

Dans la musique polyphonique du XIV^e^ siècle, le principe de l'isorythmie (répétition de cellules rythmiquement identiques) soumet le vers au schème qui entraîne souvent des déplacements d'accents, des élisions, des décalages entre les longues et les brèves du texte et celles de la musique. L'emploi de mélismes (vocalises conjointes ou disjointes sur une syllabe) apporte au texte non seulement une configuration mélodique particulière, mais aussi une configuration rythmique ; on les rencontre aussi bien dans la musique des troubadours, les airs d'opéras, les chants populaires que dans la musique sérielle où ils sont intégrés aux structures de hauteurs et de durées. Dans les œuvres de Pierre Boulez, en particulier dans *Le Marteau sans maître*, le rythme musical viole hardiment celui de la prosodie. « Le chant, écrit Pierre Boulez, n'est

Copyrighted material

pas pouvoir de diction agrandi, il est transmutation [...] écartèlement du poème. »

Trois versions différentes du premier fragment d'un même chant populaire hongrois montrent par comparaison la transformation que la surcharge en mélismes apporte à la structure rythmique. Le premier exemple est très chargé et n'est pas noté dans le cadre d'une mesure régulière. Dans le deuxième exemple, noté en 2/4, les mélismes sont très allégés ; il n'en demeure plus que deux petites notes dans le troisième exemple. Parallèlement à l'allégement des mélismes, le rythme de la ligne principale se modifie, évoluant dans la seconde partie de la phrase de l'égalité à l'opposition croissante brève longue, à mesure que diminue l'importance des vocalises. Dans la notation des chants populaires, particulièrement ceux d'Europe centrale, les transcripteurs se sont heurtés à la difficulté d'écrire en rapports de durées précis des mélodies qui suivent librement, et souvent avec des ornements complexes, le rythme irrégulier de la prose ; il semble fréquemment plus exact de noter des groupements irréguliers de valeurs et de se fonder sur les multiples d'une valeur brève que d'adopter une division régulière du temps en mesures.

Chant hongrois : première version.

Copyrighted material

Chant hongrois : deuxième version. *2e version*

Chant hongrois : troisième version. *3e version*

Chant hongrois : première version.

Chant hongrois : deuxième version. *2e version*

Dans certains cas, la fusion du son et du verbe est telle que texte et musique semblent n'avoir qu'un seul et même rythme. Si éloignés

Copyrighted material

soient-ils dans l'esprit, dans la technique et dans le temps, le plain-chant et la musique de *Pelléas et Mélisande* représentent des moments de cette rencontre rare et parfaite.

La parole, brisée en syllabes et en onomatopées, privée ainsi de signification précise, peut devenir un simple matériel musical ; si, dans les chants populaires européens comme dans la musique africaine, les interjections qui interrompent ou ponctuent la mélodie gardent souvent un caractère nettement expressif, les syllabes et les onomatopées sont prétextes à des jeux rythmiques purement musicaux ; ce procédé est fréquemment employé par les compositeurs contemporains. Messiaen précise, à propos du texte qu'il a écrit pour les *Cinq Rechants* : « La langue inventée doit peu aux sonorités du sanscrit, et rien du tout au lettrisme. Ce sont des syllabes choisies pour leur douceur ou leur violence d'attaque, pour leur aptitude à mettre en vedette les rythmes musicaux. »

Un autre emploi des syllabes est celui qu'en font les musiciens indiens et turcs pour l'apprentissage des figures rythmiques mémorisées par une récitation syllabique avant d'être exécutées sur un instrument. En Turquie, le *kâr* comporte un passage entièrement syllabique, dépourvu de signification, qui est une sorte de poème didactique permettant aux élèves d'apprendre certains types de mélodies et de rythmes.

Un rapport très particulier du langage et du rythme s'est développé en Afrique : la transmission de messages par les tambours (tambours d'aisselle, à languettes), qui imitent les inflexions de la voix par des hauteurs différentes, mais plus encore le rythme de la langue parlée. Il existe des ensembles de percussions dans lesquels cette méthode est appliquée. Gilbert Rouget décrit un ensemble de tambours yoruba (orchestre de griots) : « Pour être

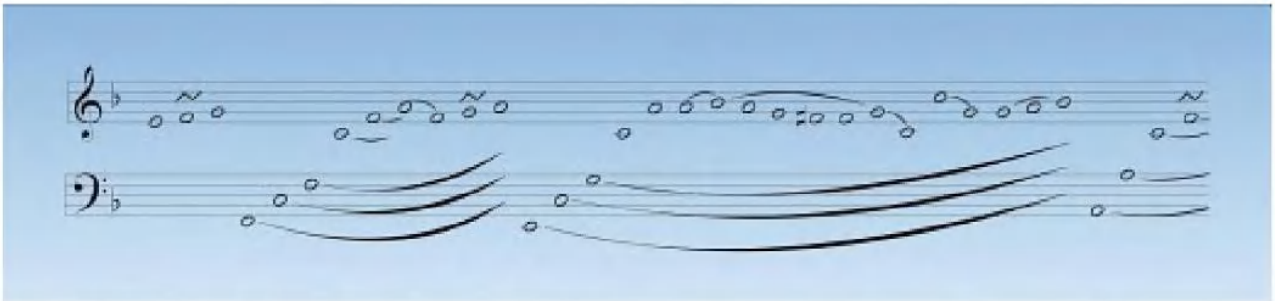
complet, un ensemble de tambours du type de celui qu'on entend ici devrait comporter six instruments. Il en faut deux au minimum. Le plus petit fournit une pulsation rythmique continue sur laquelle prend appui l'autre (*iya ilou* : mère tambour) pour enchaîner en les variant et les combinant à l'infini des phrases rythmiques plus ou moins longues reproduisant des phrases parlées, suivant la technique si répandue en Afrique du langage tambouriné. » Ici, ce n'est pas la voix chantée, mais la percussion qui adopte le rythme du langage, et sa signification, au moyen d'une imitation plus ou moins codifiée.

• De la forme fixe à la liberté

Dans la musique européenne ont souvent coexisté, à une même époque et parfois à l'intérieur d'une même œuvre, la plus grande précision avec une plus ou moins grande liberté dans les rythmes fixés par le compositeur ; des notations rythmiques précises, jointes à celle d'un tempo, donnent à l'interprète toutes les indications pour l'exécution, ne lui laissant que la marge d'appréciation inhérente aux variations de tempo, aux points d'orgue ou à l'éventuel rubato qui reste toujours très limité. En revanche, dans beaucoup d'œuvres contemporaines, les figures rythmiques sont notées plus ou moins précisément et placées librement, ou synchronisées dans les polyrythmies, à l'intérieur de battues d'une durée mesurée en secondes. Une liberté très grande, parfois même complète, est laissée à l'interprète pour déterminer les configurations rythmiques d'une œuvre lorsque les partitions ne fixent pas les durées des sons et ne donnent que des indications servant de cadre ou de support à l'improvisation.

La liberté rythmique laissée à l'interprète ne date pas d'aujourd'hui. La figure reproduit un fragment du prélude 68

(suite XII) pour clavecin de Louis Couperin (1626-1661). Il existait au XVII^{e} siècle une tradition de préludes non mesurés destinés au luth, au clavecin ou à la viole de gambe. Couperin note l'unité non mesurée avec la ronde ; des liaisons indiquent le phrasé et les notes qui doivent être prolongées en accord ; une barre verticale fixe parfois les synchronismes ; périodes non mesurées et périodes mesurées peuvent alterner dans une même pièce ; le rythme choisi par l'interprète était certainement largement fonction des structures tonales et des figures rythmiques traditionnelles, mais une telle indétermination donne à l'improvisation un rôle véritablement créateur.

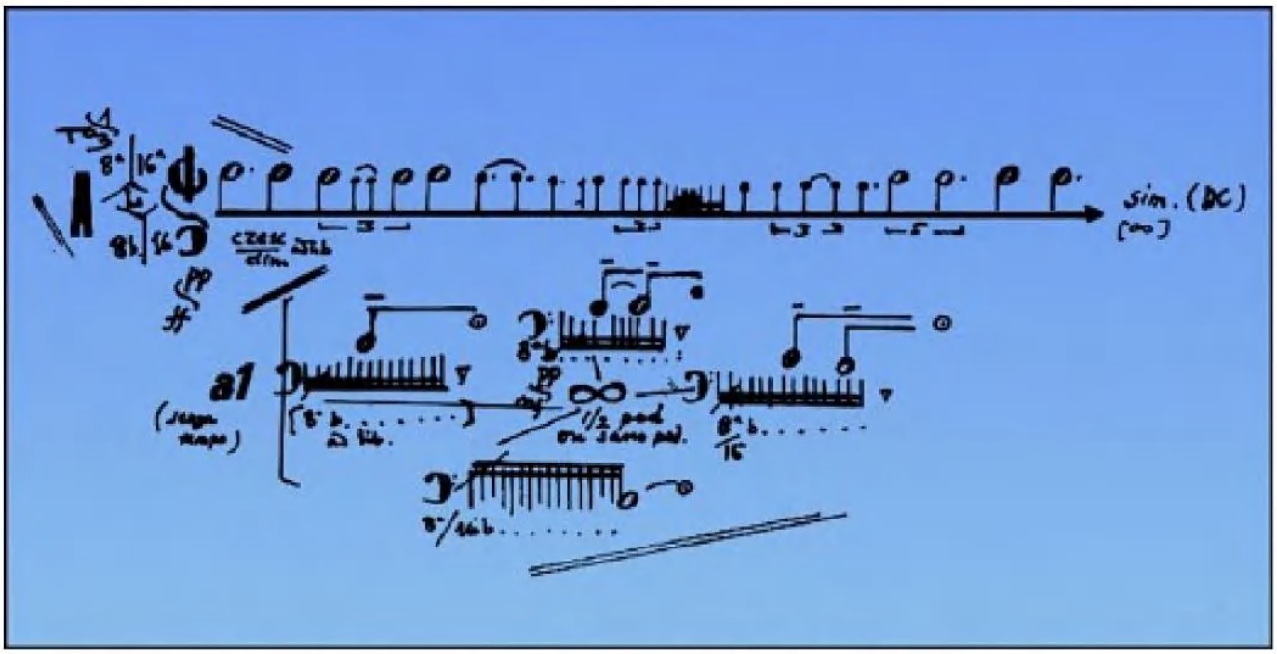


Prélude de Couperin. *Fragment d'un prélude non mesuré de Louis Couperin*

Un exemple de grande liberté rythmique laissée à l'interprète se trouve dans les *Archipels* (1967-1971) d'André Boucourechliev ; tempi et durées sont de trois degrés, chaque degré contenant trois possibilités entre lesquelles le choix reste libre ; les silences et les tenues de durée libre sont très fréquents. Le signe ∞ indique que l'on peut continuer ou répéter à loisir une séquence, le signe $T^{0}{}_{3}{}^{1}$ signifie, pour Boucourechliev, tous tempi à tout moment, de façon brusque ou continue. On voit la liberté laissée à l'interprète dans la séquence reproduite en figure. Les groupements de durées spécifiés sont d'un effet extrêmement variable puisque le tempo est à choisir parmi neuf possibilités allant de très lent à très rapide ; ces groupements peuvent même être modifiés dans leur proportion par

Copyrighted material

le changement brusque du mouvement. De plus, la séquence peut être recommencée, identique ou différente, autant de fois que l'interprète le désire.



André Boucourechliev : séquence d'« Archipels ». *Une séquence d'« Archipels » d'André Boucourechliev*

Dans les musiques africaines et orientales, l'improvisation rythmique prend souvent la forme de variations sur une cellule de base, à l'intérieur d'un cadre temporel qui est ou n'est pas régulièrement divisé. En Iran, le joueur de *zarb* improvise à l'intérieur de groupements réguliers de temps (de deux à sept, rarement neuf ou onze) ; il part d'une figure rythmique de base, qui comporte durées et frappes précises, ces figures étant transmises par tradition orale ; le rythme principal étant exposé, le deuxième rythme en sera une modification par changement d'une des parties, le troisième rythme modifiera le second, et ainsi de suite. La variation se fait donc de façon continue et progressive, sans changement brutal ; le musicien effectue au cours de l'improvisation plusieurs retours au rythme initial, d'où il repart à chaque fois d'une façon différente.

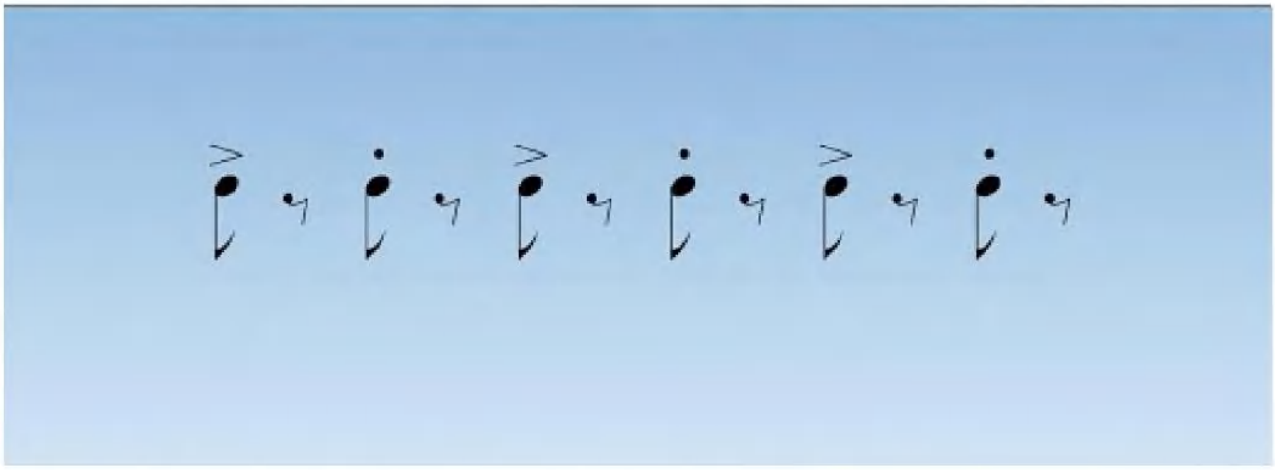
Copyrighted material

• La rythmique dans les musiques nouvelles

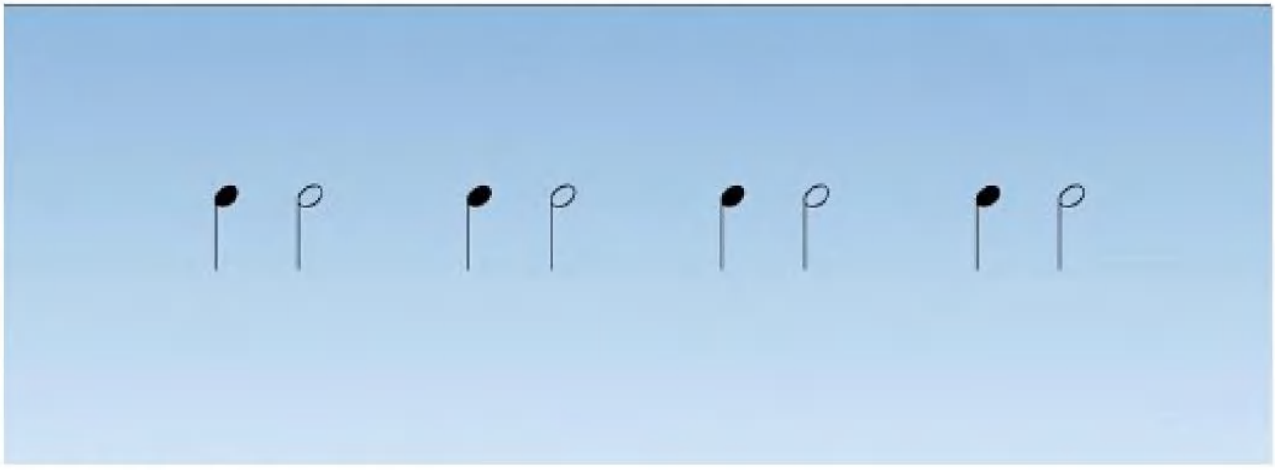
Pour comprendre le changement qui s'est opéré dans le travail du rythme au XX^e^ siècle chez les compositeurs européens, il est nécessaire de jeter un regard en arrière. Au XIV^e^ siècle, dans les motets isorythmiques de Machaut et de Dufay, le rythme était traité comme un paramètre indépendant, avec une organisation préétablie. Cette conception va disparaître complètement, le rythme étant entièrement lié par la suite à la mélodie, à la polyphonie, à la structure tonale. Dans une fugue de Jean-Sébastien Bach, on trouve des procédés de composition, augmentation, diminution, mouvement rétrograde, fragmentation, développement par ajout, suppression et modification d'éléments, canons, imitations, qu'emploient aussi les compositeurs du XX^e^ siècle ; mais il faut souligner une différence essentielle : chez Bach, ce travail de construction abstraite porte sur des thèmes dont l'organisation rythmique, mélodique et tonale forme un tout indissoluble. Au XIX^e^ siècle, le rythme est toujours aussi dépendant des autres paramètres musicaux et employé souvent comme eux à des fins expressives ; on peut citer en exemple, dans les opéras de Wagner, les modifications rythmiques qui, appliquées aux leitmotive, en transforment la signification expressive.

Les Viennois Schönberg, Berg et Webern ont changé l'organisation des hauteurs, mais non celle des durées. Chez Webern toutefois, la carrure régulière de la mesure est brisée, par les syncopes et les contretemps. C'est à Stravinski que revient le rôle d'avoir rendu au rythme son existence indépendante en lui donnant une organisation autonome : le rythme en soi réapparaît dans la musique occidentale. L'impact rythmique si puissant du

(impaires), d'une unité de durée dont la valeur et les groupements varient, ce qui explique la fréquence des changements de mesure. Le développement rythmique se fait souvent par opposition : entre monorythmie et polyrythmie, organisation horizontale et verticale, entre un rythme simple et une structure rythmique, entre deux rythmes simples, entre deux structures rythmiques. Certaines périodes présentent un équilibre très subtil entre symétrie et dissymétrie. L'existence de motifs secondaires et leur indépendance assouplissent les plans précis délimités par les motifs principaux et déterminent une construction sur deux niveaux dite « tuilage ».



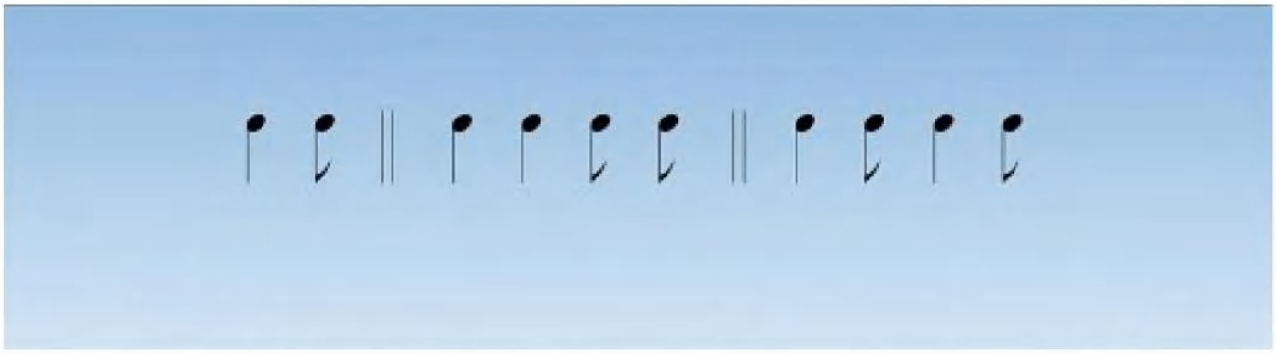
Battements du cœur. *Battements du cœur*



Respiration. *Respiration*

Le souci de la construction rythmique se rencontre aussi chez Bartók, qui pratique des rythmes impairs et des déplacements d'accents souvent tirés des musiques populaires d'Europe centrale.

Copyrighted material



Cellule rythmique : agrandissements. *Cellule rythmique, agrandissement symétrique et agrandissement dissymétrique*

Inversions des sons et des silences. *Interversion des sons et des silences*

Certains compositeurs contemporains, tel Iannis Xenakis, soumettent l'apparition des événements sonores et de leurs caractéristiques à des lois mathématiques, en particulier aux lois du calcul des probabilités. Le hasard est ici élevé au rang de principe d'organisation.

Conlon Nancarrow a réalisé des pièces pour piano mécanique en perforant à la main des rouleaux. Il a ainsi obtenu des polyrythmies en forme de canon qui seraient impossibles à jouer par un pianiste, et présentent des dissonances temporelles dues au choc entre les divers tempi que l'on entend simultanément.

2. Rythme généralisé

• Données de la perception

Copyrighted material

En constatant que la perception d'un rythme peut être liée non à une différenciation des durées et de leur espacement, mais à une accentuation de certains éléments par rapport à d'autres, on situe un point de rencontre entre rythme et intensité. En réalité, les différents paramètres musicaux sont profondément interdépendants les uns des autres, et leur perception résulte d'un phénomène complexe : l'écoute, avec toutes ses implications physiologiques et psychologiques. Les événements sonores s'inscrivent dans le temps ; quelques données, réunies par des acousticiens (Haas, Winckel), sur le fonctionnement de l'oreille illustrent la relation des durées avec les autres paramètres. Si la durée d'un son isolé est inférieure à cinq millisecondes, l'oreille ne distingue aucun caractère de hauteur. Si deux sons, pas trop dissemblables, se succèdent à moins de cinquante millisecondes, l'oreille n'en perçoit qu'un (limite du pouvoir séparateur). D'autres corrélations apparaissent dans les expériences citées par Pierre Schaeffer ; si l'on prend un phénomène sonore discontinu tel que la succession régulière de percussions sèches, sans résonance, on retrouve le battement isochrone qui a été décrit comme un jalonnement élémentaire du temps musical ; si cette séquence est accélérée, son déroulement resserré dans le temps va donner non plus une succession d'événements sonores, mais un son continu présentant une forte granulation ; en continuant l'accélération, on obtient la perception d'une hauteur. Ainsi, selon la rapidité de succession de ses composantes, une même séquence changera de caractéristique dominante, cette dernière se déplaçant du domaine de l'espacement des durées à celui du timbre, pour atteindre enfin celui des hauteurs définies. Une autre expérience porte sur l'écoute de fragments de son de trompette ; à trois millisecondes, on entend un « top » sans hauteur, timbre ou durée définis ; si le niveau d'écoute est bas, le top devient inaudible, alors qu'à niveau égal le son complet reste

cause de la limite du pouvoir séparateur de l'oreille) et des intensités.

Les expériences précédentes avaient pour objet l'observation des corrélations entre paramètres et leur influence sur le temps musical subjectif, mais portaient sur des événements sonores isolés ou de courtes séquences. On peut tenter, dans une optique analogue, de réfléchir sur le déroulement temporel d'œuvres entières et sur la perception des constructions polyphoniques.

• Le rythme, un ordre dans le temps

On a vu, dans les premiers exemples de cette étude, le rythme apparaître par la différenciation plus ou moins subtile des durées, et de leur distribution, et par l'accentuation. Ce sont là, en effet, ses domaines spécifiques, mais il est si essentiellement lié aux autres composantes de la musique qu'on peut généraliser la notion de rythme et l'appliquer à un mode d'occupation du temps auquel participent tous les paramètres musicaux.

L'organisation des intensités est, elle aussi, soumise au déroulement temporel : durée d'action d'une nuance donnée ou de la variation progressive de l'intensité, simultanéité d'un crescendo à un instrument ou groupe d'instruments et d'un decrescendo à un autre instrument ou groupe d'instruments, ce qui fait émerger l'un des timbres et disparaître l'autre (*Klangfarbenmelodie* inaugurée par Schönberg, orchestration de Varèse).

Les musiques classique et romantique reposent sur des formes connues, tels une fugue ou un mouvement de sonate, comportant l'exposé, le développement et le retour de thèmes que l'auditeur mémorise, reconnaît, attend. Dans certains passages d'œuvres de

l'univers ; le son, la parole, le souffle, le rythme sont actes du Dieu engendrant le monde, comme dans le mythe indien de Çiva battant sur le tambour *damaru* le rythme créateur de sa danse. Ainsi, dans les rites religieux et magiques, le rythme est symbole d'action et de contemplation ; il permet l'identification aux dieux, appelle les bons esprits et chasse les mauvais ; les pouvoirs hypnotiques de la répétition rythmique, avec ou sans variation, sont employés aussi bien pour amener et soutenir la transe du chaman finno-ougrien ou de l'adepte du culte vaudou que pour galvaniser les participants d'une danse rituelle africaine, ou encore pour supporter et soutenir le tournoiement mystique des derviches figurant le mouvement des astres.

À l'époque actuelle, le jazz, la pop music, les développements rythmiques d'un Steve Reich, organisés par variation progressive et superpositions de cellules de longueurs différentes, et fondés sur l'identité dans la diversité, correspondent, hors de tout contexte symbolique ou religieux, à une recherche de l'état second provoqué par la périodicité du rythme. L'action du rythme n'est pas seulement psychique, mais aussi directement corporelle, comme le confirment les expériences de Mac Dougall et de Bolton ; ce dernier écrit : « La plupart des sujets sentent qu'une force insurmontable les pousse à accomplir des mouvements musculaires accompagnant les rythmes. S'ils arrivent à réprimer ces mouvements dans un muscle, ils reparaissent dans un autre. »

Le rythme est aussi expression. Chez les Grecs, où il était l'élément mâle de la musique, selon qu'il comporte des parties égales ou inégales, que les longues ou les brèves y dominent, ou qu'il commence par arsis ou thésis, il est pris comme imitation d'un mouvement réel et relié d'abord aux actes que ce mouvement accompagne, puis aux émotions, aux sentiments, au caractère moral

rattachés à ces actes. Le dactyle, par exemple (une longue, deux brèves), est lié à une idée d'ordre, de solidité, « énergique comme les héros eux-mêmes », écrit Aristote. L'emploi expressif du rythme, comme de la couleur orchestrale et des agrégats harmoniques, est caractéristique du *Sacre du printemps* et y coexiste avec la rigueur de la construction rythmique.

Enfin, la liaison privilégiée du rythme avec le nombre, que celui-ci soit tenu pour sacré, ainsi que le faisaient les Anciens, ou pris comme domaine d'élection de l'intelligence et de la logique, apparaît spécialement dans l'Antiquité et dans la période contemporaine.

Pris, dans son sens le plus large, comme ordonnance des sons dans le temps, le rythme musical peut être le lieu où la construction et l'organisation logiques rejoignent et canalisent la violence incontrôlable de l'expression vitale et du mouvement insurgé contre l'immobilité de la mort, le lieu où se réconcilient l'intellect et l'instinct trop souvent opposés, le creuset où s'unissent le rationnel et l'irrationnel, nn mode d'expression privilégié de l'être humain dans sa totalité psychique et corporelle.

Nicole LACHARTRE

Bibliographie

E. ANSERMET, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine, et autres écrits*, J.-J. Rapin éd., Laffont, Paris, 1989
P. BENARY, *Rhythmik und Metrik*, H. Gerig, Cologne, 1973
ARISTOXÈNE, *Éléments rythmiques*
P. BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966
C. BRĂILOÏU, « Le Rythme aksak », in *Rev. Musicol.*, n° 99-100, 1951
G. BRELET, *Le Temps musical*, P.U.F., Paris, 1952
G. W. COOPER & L. B. MEYER, *The Rythmic Structure of Music*,

SALICIONAL

Jeu d'orgue à bouche, ouvert, de taille étroite (famille des gambes), de 16, 8 et 4 pieds, au timbre moins mordant que celui de la viole de gambe. Il est surtout répandu depuis la seconde moitié du XIX^{e} siècle (facture romantique). Le salicional de 4 pieds porte souvent le nom de salicet. Deux salicionaux dont l'un est accordé en légers battements avec l'autre forment le jeu ondulant de l'*unda maris*.

Pierre-Paul LACAS

SALSA

Dans les années 1960, la salsa (la « sauce ») mélange musiques afro-cubaines, rhythm and blues et pop music.

La salsa est au départ une appellation commerciale pour désigner les musiques de danse d'inspiration afro-cubaines jouées par les hispanophones de New York. Dans les années 1960, le boogaloo* fusionne les rythmes latins et certaines formes de rhythm and blues. Dès les années 1970, alors que la pop music devient un phénomène mondial, Tito Puente (qui a débuté avec Machito), Charlie Palmieri et Ray Barretto actualisent le « son » cubain par l'ajout de sections de cuivres, l'utilisation rythmique du piano, l'assimilation de musiques portoricaines (bombas* et plenas*) et une certaine énergie dans l'interprétation. Sur des textes souvent satiriques et selon un principe antiphonal*, le chanteur soliste dialogue avec les chœurs à l'unisson. La salsa conserve beaucoup de caractéristiques des musiques latines antérieures et y ajoute quelques ingrédients : une ligne de basse aux accents décalés qui oscille entre la fondamentale et la quinte, un piano et des vents jouant des voicings* parfois complexes.

Celia Cruz ou, dans un registre plus moderne, les groupes Los Van Van et David Calzado & La Charenga Habanera représentent la réponse cubaine au courant nord-américain.

De son côté le « Miami sound » impose le séquenceur* et la lutherie synthétique pour offrir une version plus pop et commerciale de cette musique de danse.

rochers »), à ciel ouvert, où Reinhardt donne dès 1926 *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, de Carlo Goldoni.

Dès lors, deux chefs d'orchestre se partagent la vedette au cours de ce premier âge d'or : Bruno Walter, qui voue un culte à Mozart mais fait aussi entrer au répertoire local les opéras de Gluck et les symphonies de son maître Gustav Mahler, et Clemens Krauss, l'ami de Richard Strauss, qui fait naître à Salzbourg une tradition straussienne en y jouant la plupart des ouvrages composés sur un livret de Hofmannsthal (*Ariane à Naxos*, *Le Chevalier à la rose*, *La Femme sans ombre*, *Hélène l'Égyptienne*, *Elektra*). Les chanteurs ont pour noms Lotte Lehmann, Helge Rosvaenge, Franz Völker, Ezio Pinza, Viorica Ursuleac : autrement dit, les plus grands. Pour succéder à Max Reinhardt et aux légendaires décors d'Alfred Roller, les metteurs en scène principaux des années 1930 sont Lothar Wallerstein, Herbert Graf et Richard Kautsky.

• Des années Toscanini aux années noires

En 1933, au moment où l'Allemagne devient nazie, Salzbourg passe plus que jamais pour le haut lieu de l'universalisme européen. Symboliquement, en dirigeant en 1933 *Tristan et Isolde*, Walter intègre dans le camp de l'humanisme la musique de Wagner, revendiquée par les nationalistes allemands. Et, symbole encore plus fort, Arturo Toscanini, qui refuse de diriger dans un Bayreuth nazifié, se reporte sur Salzbourg, dont il devient l'étoile pour quatre étés où son exigence artistique mène à des résultats exceptionnels : *Falstaff* (premier Verdi au festival) et *Fidelio* en 1935, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* en 1936 et *La Flûte enchantée* en 1937 en sont les points culminants. Au même moment, Walter décide de faire chanter en italien les opéras de Mozart jusqu'alors donnés en allemand.

aux orchestres, si le Philharmonique de Vienne reste seul dans la fosse, les concerts font désormais appel aux plus grandes phalanges de la planète : Concertgebouw d'Amsterdam, Staatskapelle de Dresde, grands orchestres américains.

• Le festival de Pâques

En 1967, Karajan frappe un plus grand coup encore. S'il doit partager la vedette avec d'autres l'été, il fonde un autre festival de Salzbourg, à Pâques (Osterfestspiele), où il est seul maître à bord. Premier objectif : monter les opéras de Wagner, ce qu'il n'a pu faire à Bayreuth, d'où ses conflits de pouvoir avec Wieland Wagner l'ont éloigné depuis 1952. Entre 1967 et 1983, il joue de fait tous les opéras de Wagner à l'exception de *Tannhäuser* : le *Ring* (1967-1970), *Tristan et Isolde* (1972), *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1974), *Lohengrin* (1976), *Parsifal* (1980), *Le Vaisseau fantôme* (1982). *Fidelio* et une légendaire *Bohème* produite en 1975 par Franco Zeffirelli avec Luciano Pavarotti et Mirella Freni seront les intermèdes non wagnériens de ce « festival Karajan » où le maître dirige lui-même les concerts orchestraux. Et si l'été voit toujours – et depuis 1922 – le Philharmonique de Vienne officier dans la fosse, c'est bien l'Orchestre philharmonique de Berlin qui assure seul le festival de Pâques. Les *happy few* peuvent ainsi entendre sur le vif les symphonies de Beethoven et de Brahms ou les grandes œuvres chorales que le chef réenregistre avec son orchestre. Karajan scelle la priorité accordée au média discographique en enregistrant les opéras avant de les donner au festival, à rebours de l'ordre habituel.

• Fin de règne

Sylvain Cambreling, qui avait présidé aux destinées musicales de la Monnaie du temps de Mortier. Salzbourg est devenu le pôle de l'avant-garde au moment où le Président autrichien réclamait qu'il fût le centre du bon goût. Lorsque les élections autrichiennes de 1999 amènent au pouvoir en 2000 une coalition avec l'extrême droite, Mortier démissionne de son poste. Mais il revient sur sa décision quelques semaines après, convaincu par ses proches et par les manifestations antifascistes se multipliant en Autriche, qu'il valait mieux rester en place pour résister de l'intérieur. Son mandat s'est achevé en 2001, et c'est le compositeur et administrateur Peter Ruzicka qui lui a succédé en 2002.

Christian MERLIN

Bibliographie

E. FUHRICH, *Max Reinhardt. Die Träume eines Magiers*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1993

E. FUHRICH dir., *Die Salzburger Festspiele. Verzeichnis der Werke und der Kûnstler 1920-1990*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1991

E. FUHRICH & G. PROSSNITZ, *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, vol. I : *1920-1945*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1990 ; vol. III : *Verzeichnis der Werke und Künstler 1920-90*, Residenz Verlag, Salzbourg, 1991

S. GALLUP, *A History of the Salzburg Festival*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1988

M P. STEINBERG, *Austria as Theater and Ideology. The Meaning of the Salzburg Festival*, Cornell University Press, Ithaca (N. Y.), 2000.

SAN CARLO DE NAPLES

Fiché en plein centre de la ville, bordé par une rue très encombrée de voitures, le Teatro di San Carlo de Naples ne frappe guère l'imagination par sa façade monumentale, en dépit de la colonnade blanche qui borde le grand foyer, à l'étage supérieur. Mais, comme à la Scala de Milan, dès qu'on pénètre dans sa vaste salle, on est ébloui par l'harmonie des proportions d'un espace pourtant considérable (mille cinq cents places aujourd'hui mais trois mille cinq cents au XIX^e^ siècle !), par la magnificence de la décoration, entièrement rouge et or, avec ses six étages de loges qui semblent flamboyer dans leur encadrement de girandoles lumineuses, mais aussi par la très belle fresque du plafond peinte par Giuseppe Cammarano, bien visible du fait de l'absence du traditionnel lustre (la lumière provient uniquement des centaines d'appliques qui ceinturent la salle).

Sa construction a été décidée en 1734 par le vice-roi de Naples et de Sicile Charles III de Bourbon, afin de remplacer le Teatro San Bartolomeo, devenu vétuste, trop exigu et inadapté au développement rapide de l'opera seria qui règne alors à Naples. La volonté clairement affichée est d'en faire l'opéra le plus beau et le plus vaste du monde – ce qu'il demeurera longtemps. Sa splendeur doit aussi symboliser la puissance des Bourbons, quelque peu malmenés par le joug autrichien.

Bâti en deux cent soixante-dix jours par Giovanni Antonio Medrano et Angelo Carasale, il est inauguré le 4 novembre 1737 avec un opéra de Domenico Natale Sarro sur un livret de Métastase,

Achille in Sciro. Flanquant le Palais royal, auquel il est relié par un corridor qui permet au souverain de gagner le théâtre sans sortir, ce nouvel opéra se caractérise par une vaste salle en fer à cheval, cent quatre-vingt-quatre loges – qui sont dépourvues de rideaux afin que nul n'échappe au regard du roi – et une somptueuse loge royale. Sa scène de trente-trois mètres de largeur et trente-quatre mètres de profondeur, son parterre de vingt-neuf mètres de largeur et vingt-deux mètres de profondeur, sa riche décoration en font bien alors le plus grand et le plus beau théâtre d'Europe.

Dès 1737, le San Carlo affirme sa suprématie sur tous les autres théâtres italiens non seulement par son aspect mais aussi par la qualité musicale de ses créations, notamment du fait de la présence inédite d'un orchestre permanent de quarante-deux musiciens (vingt-quatre violons, six altos, deux violoncelles, trois contrebasses, deux hautbois, deux trompettes...), effectif porté à cinquante-deux dix ans plus tard et sans cesse augmenté par la suite. L'encadrement des chœurs est d'emblée très important ; les chefs d'orchestre, soigneusement choisis, héritent d'importantes responsabilités, et la troupe de chant, recrutée très rigoureusement, se situe elle aussi à un niveau exceptionnel. L'intendant du théâtre, Domenico Barbaja, crée même une fonction de « directeur musical », qu'il confiera en 1815 à... Rossini !

En 1812, le théâtre, qui avait déjà subi des réaménagements dès 1777, est agrandi et modifié, à la demande de Joachim Murat, monté sur le trône de Naples en 1808. C'est à Antonio Niccolini, alors scénographe du théâtre, que sont confiés cet agrandissement ainsi que l'élaboration d'une nouvelle façade ; pour cette dernière, l'architecte décide de combiner un soubassement massif en bossage, servant de passage couvert, avec une colonnade abritant la loggia du

Williams (*Riders to the Sea*, 1960) ou *Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch.

Les plus grands chanteurs ont lié leur nom au San Carlo, des grands castrats Farinelli ou Caffarelli puis Velluti aux divas comme Colbran, Eugénie Garcia Benedetta Rosmunda Pisaroni, Giovanni Battista Rubini, et plus tard Fernando De Lucia ou Adelina Patti. Au xx^{e} siècle, Gilda Dalla Rizza, Giacomo Lauri-Volpi, Tito Schipa, Beniamino Gigli, Toti Dal Monte ont fait les beaux jours du théâtre – qui est par ailleurs connu pour avoir préféré Tebaldi à Callas. Aujourd'hui encore, il y a toujours un plaisir certain à assister à un spectacle au San Carlo : nulle part ailleurs on n'entendra les mêmes cris d'enthousiasme d'un public de vrais passionnés qui continue à vouer aux chanteurs un culte sans cesse réaffirmé.

Alain DUAULT

SANXIAN

Le vocable *sanxian* (« trois cordes » ; *san-hsien* en transcription Wade) désigne un ensemble d'instruments à cordes chinois de la famille des luths dotés de trois cordes et caractérisés par un long manche sans frettes, une caisse de résonance carrée recouverte de peau de serpent sur ses faces antérieure et postérieure, un chevillier recourbé vers l'arrière et muni de trois chevilles latérales ; ce cordophone est généralement joué avec un plectre large. Le sanxian est très utilisé dans l'accompagnement du théâtre traditionnel chinois, dans celui des ballades chantées et dans l'orchestre. Le plus grand des sanxian, de 1,2 m de longueur environ, a une étendue de trois octaves et ses cordes sont pincées avec les ongles de la main droite.

Le jeu du sanxian se caractérise par des roulements et par des accords très sonores, ainsi que par de grands glissandos sur la touche. Au xx^{e} siècle, Bai Feng-yan (1899-1975) et Li Yi (né en 1932) ont conféré au sanxian le rôle d'instrument soliste.

E.U.

SANZA

Utilisé au féminin, le terme *sanza* désigne un instrument africain, appelé aussi « jeu de languettes pincées », qui, d'un point de vue organologique, est un lamellophone. Sanza est l'un des nombreux noms vernaculaires sous lesquels l'instrument est connu parmi les diverses populations africaines qui en font usage.

Il se compose d'une série de languettes de longueurs inégales, produisant chacune un son ; ces languettes sont fixées sur une caisse de résonance ou sur une planchette, au moyen d'une ou de deux traverses faisant office de chevalet. Leurs extrémités libres sont pincées par les deux pouces du musicien qui tient la sanza devant sa poitrine ou bien posée sur ses genoux quand il joue assis.

Son domaine s'étend quasiment sur tout le continent noir où il est né et se prolonge dans le Nouveau Monde avec la *marimbula* afrocubaine qui en est directement issue. Autant que ses appellations régionales (*mbira, kembé, kalimba, dézè, kisanzi,* etc.), ses variantes morphologiques sont très nombreuses. On a pu recenser une dizaine de types différents par la matière (bambou ou fer), par le nombre des touches (5 à 27 disposées sur un ou deux rangs) et par la forme du support qui peut être une simple plaque de bois, une calotte de calebasse, des rameaux de ronier assemblés, une caisse de résonance hémisphérique ou, plus fréquemment, en forme de parallélépipède dont les dimensions peuvent varier de 20 à 60 centimètres de côté. Des accessoires sonores (perles, anneaux, graines) peuvent y être ajoutés pour jouer le rôle de bruiteurs.

SAUTEREAU

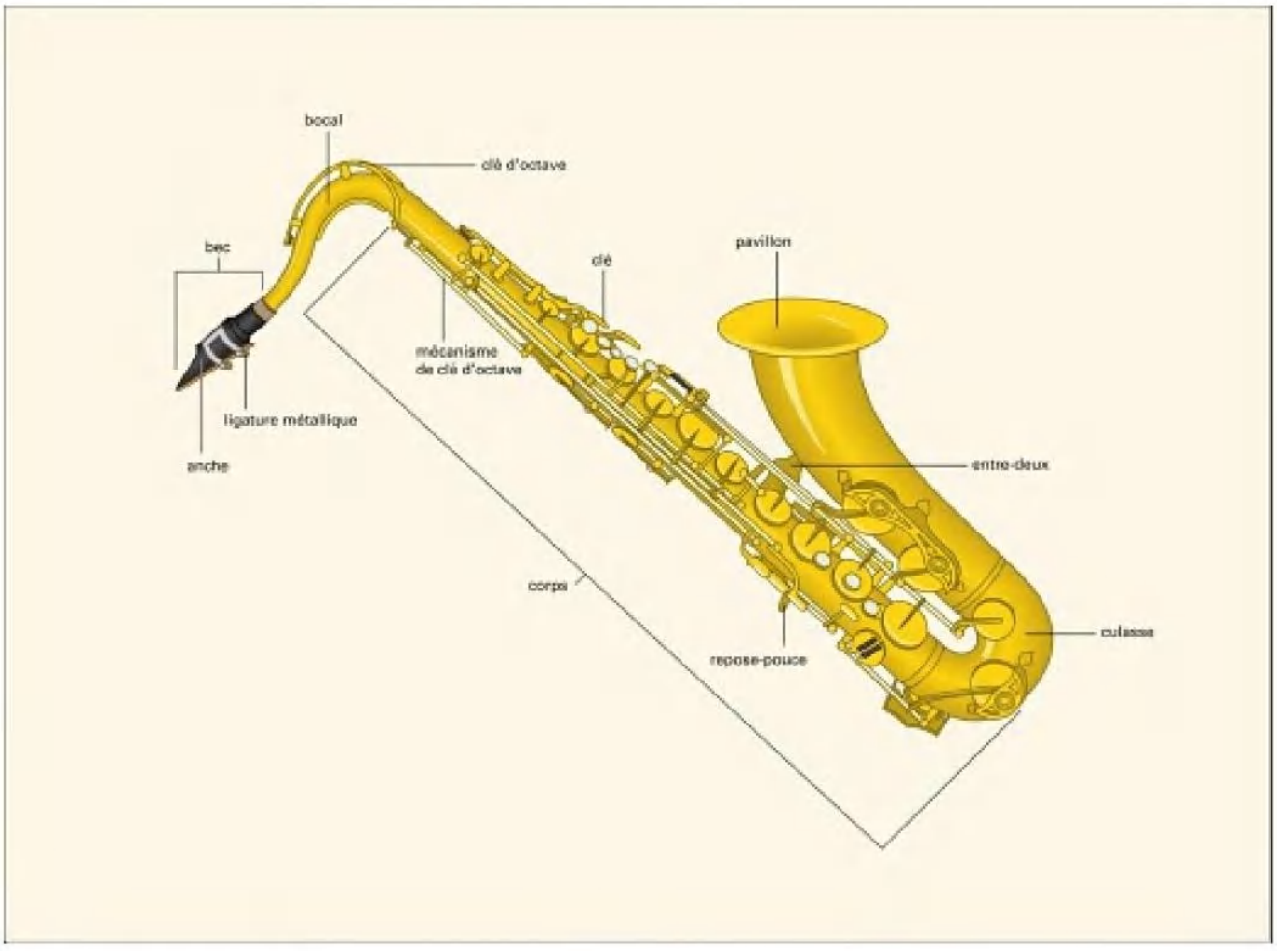
Sur la *vielle à roue*, le sautereau est une petite pièce de bois (buis, érable) montée sur chaque touche à l'intérieur du clavier et permettant d'augmenter ou de raccourcir la longueur des cordes métalliques quand le doigt appuie sur la touche qui lui correspond. Ce mécanisme constitue le jeu mélodique de la vielle, qu'on accorde en orientant les sautereaux.

Sur le *clavecin*, c'est une petite tige de bois mobile qui supporte le bec de plume, lequel va griffer la corde correspondant à la touche.

Pierre-Paul LACAS

SAXOPHONE

Instrument à vent, le saxophone fait partie de la famille des bois bien qu'il soit généralement fabriqué dans un alliage nickelé. Ce cousin de la clarinette possède une forme caractéristique en « S », une perce conique et un système de clefs. Le doigté utilisé est proche du système Boehm, que l'on trouve sur les flûtes traversières ou les clarinettes.

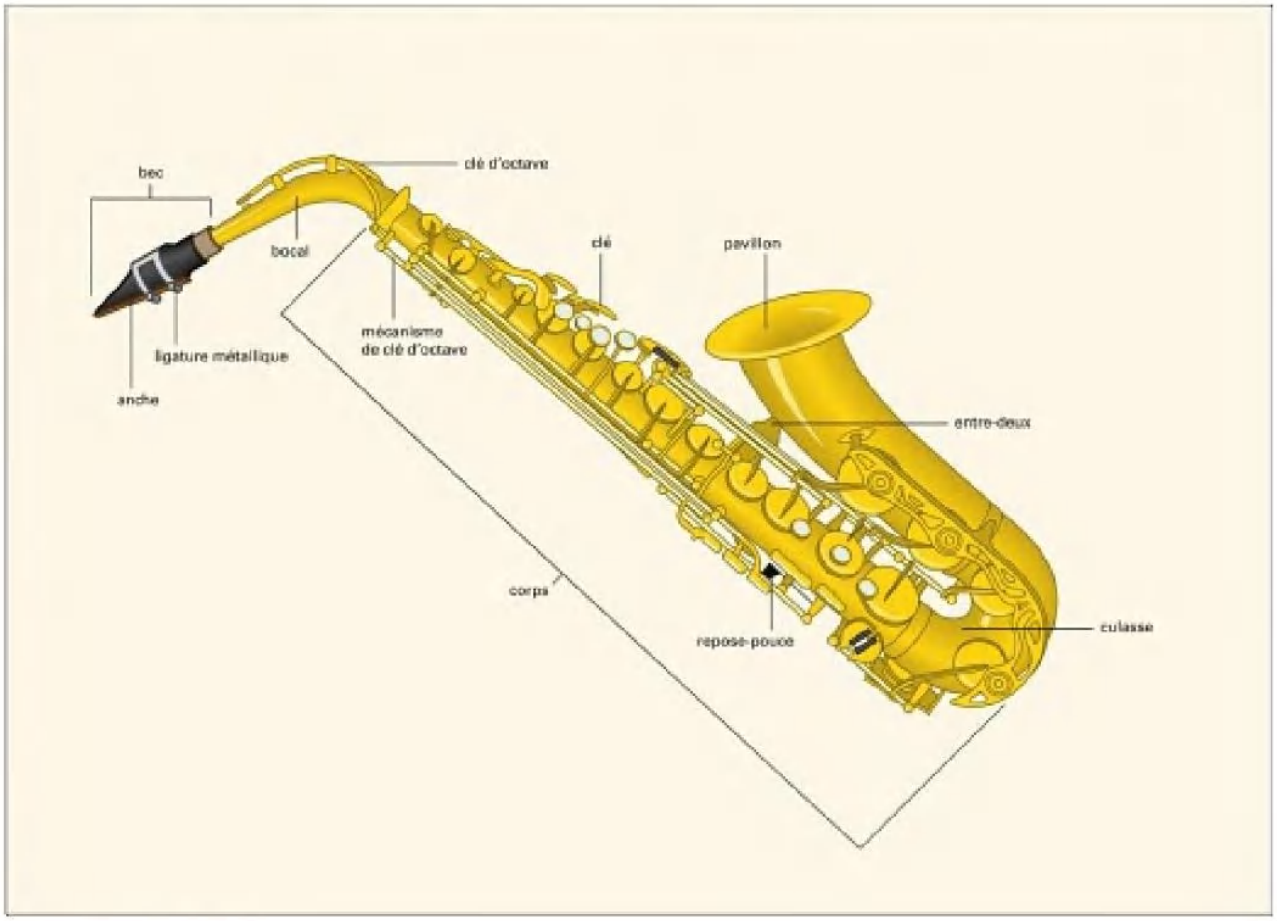


Saxophone ténor.

Le bec du saxophone accueille une anche simple battante, qui est une languette de roseau vibrant sous l'effet du souffle de l'instrumentiste.

Copyrighted material

La famille des saxophones comprend sept instruments, de tailles croissantes : le sopranino (en *mi* bémol) ; le soprano (en *si* bémol), au corps droit et à la sonorité parfois nasillarde ; l'alto (en *mi* bémol), souvent instrument soliste dans la musique savante ; le ténor (en *si* bémol), saxophone le plus utilisé en jazz ; le baryton (en *mi* bémol) ; le saxophone basse (en *si* bémol) et le saxophone contrebasse (en *mi* bémol). Le sopranino, le saxophone basse et le saxophone contrebasse sont d'un usage rare, sauf dans les orchestres d'harmonie. Tous ces instruments sont transpositeurs, avec une tessiture de deux octaves et une quinte.



Saxophone alto.

• Histoire

L'inventeur belge Adolphe Sax (1814-1894), qui, avec son père Charles-Joseph, est déjà à l'origine d'améliorations de la clarinette

Copyrighted material

et de la flûte, dépose le 21 mars 1846 le brevet du saxophone.

Le timbre absolument nouveau de cet instrument (ainsi, peut-être, que ses formes futuristes) ne convainc pas les musiciens de l'époque, même si Hector Berlioz en fait l'éloge et que Georges Bizet l'utilise dans *L'Arlésienne* (1872). Seule la musique militaire l'accepte vraiment. Au Conservatoire de Paris, la classe de saxophone, créée en 1857, sera fermée en 1870 et ne rouvrira qu'en 1942.

C'est dans le jazz que la famille des saxophones va s'épanouir. Le saxophone commence à être intégré dans l'accompagnement dès les années 1920 pour ensuite supplanter la clarinette comme instrument soliste. Le jazz va même ressusciter le saxophone ténor en *ut*, au son très doux.

• Styles musicaux

Après des débuts difficiles, le saxophone va, avec la trompette, devenir l'instrument roi du jazz.

Le soprano est découvert dans les années 1920 par Sidney Bechet, qui en joue dans le style New Orleans avec une nette influence créole (vibrato prononcé). Après une longue éclipse, John Coltrane, séduit par sa sonorité aigre qui peut faire référence aux musiques extra-occidentales, le conduit à son apogée dans les années 1950 et 1960. Puis des saxophonistes polyvalents comme Wayne Shorter l'intègrent dans différents contextes musicaux, dont le jazz rock.

Pendant la période swing, une section complète comprenant toutes les familles de saxophones fait entendre ses riffs au sein du grand orchestre. Charlie Parker et les boppers apprécient le

• Œuvres majeures

Werther de Jules Massenet (1892) offre un exemple de l'utilisation du saxophone dans le domaine lyrique. À partir des année 1920, l'alto est utilisé dans des œuvres importantes : orchestration par Maurice Ravel des *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski (1922), *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »* d'Alban Berg (1935). Serge Prokofiev préfère le saxophone ténor pour son ballet *Roméo et Juliette* (1938). Le fameux *Boléro* de Ravel (1928) demande une section comprenant un sopranino, un soprano et un ténor. Luciano Berio consacre à l'instrument sa *Sequenza IXb,* pour saxophone alto (1981), Iannis Xenakis compose *Xas,* pour quatuor de saxophone (1987).

Dans le domaine du jazz, Barney Bigard (1906-1980) « slapait » déjà dans l'ensemble de King Oliver dans les années 1920. De Coleman Hawkins (1904-1969), considéré par beaucoup comme l'inventeur du langage du saxophone moderne, on écoutera *Body and Soul* (1939). La sonorité « détimbrée » au doux vibrato de Lester Young est particulièrement évidente dans *Shoe Shine Boy* (au côté de Count Basie, 1936). Le « tube » *Take Five* de Paul Desmond (1959) est l'exemple d'un beau son « droit » d'alto. Dans le bop, Charlie Parker fait faire un grand pas à l'improvisation en bouleversant le langage harmonique (on écoutera *Donna Lee,* 1947). Il ne faut évidemment pas oublier le thème et le solo de *Desafinado* joué par Stan Getz (1962). Pour l'utilisation non conventionnelle de l'instrument, il faut mentionner le poly-instrumentiste Rahsaan Roland Kirk (1935-1977), par exemple dans *Volunteered Slavery* (1968-1969). Dans le morceau *St. Thomas* de l'album *Saxophone Colossus* (1956), Sonny Rollins rend hommage aux racines caraïbes du jazz. De John Coltrane, on retiendra *My Favorite Things* (1960) et sa déchirante interprétation au soprano. Le funk est illustré par les

solos de saxophone alto de Maceo Parker dans l'album enregistré en public *Life On Planet Groove* (1993). Dans la pop musique, on retiendra la section de saxophones (deux ténors et deux barytons) et le solo de *Lady Madonna* des Beatles (1968) ainsi que le saxophone hurleur du titre *Money* dans l'album *Dark Side of The Moon* de Pink Floyd pour son énergie et son matériau mélodique simple.

• Modes de jeu

Pour réaliser des vibratos au saxophone, deux techniques sont possibles : mouvement de la mâchoire qui crée une ondulation en perturbant la vibration de I'anche et vibrato « sur l'air » par changement d'intensité sur la colonne d'air. Les glissandos (*fall off*) sont réalisables, les inflexions (*bend*) également, en changeant la pression sur l'anche avec la lèvre inférieure. Comme la plupart des bois, le saxophone, instrument monodique, peut produire des sons multiphoniques (plusieurs sons en même temps). Les doigtés alternatifs (*overtones*) permettent de produire des sons suraigus (harmoniques), des hauteurs légèrement différentes pour une même note, et de changer de timbre. Les notes fantômes – qui sont des notes jouées moins fort par pression sur l'anche – s'intègrent dans Ie flux d'une improvisation par exemple. Le *slap* (claquement de l'anche) est utilisé dès la naissance du jazz. La respiration circulaire s'utilise pour créer des sons continus (dans le free jazz par exemple). Pour le battement de langue (*growl*), on roule la langue avec le son « drr ».Le *Flatterzunge* consiste à enchaîner une série de notes sur la lettre « r » à une note initiale attaquée sur « d » ou « t ». On peut utiliser les bruits de clefs ou les bruits de souffle. Toutes les parties du saxophone peuvent être utilisées pour produire des effets spéciaux : grincements et claquements, bruits des clés, chant simultané, bruits de succion...

La célébrité de la Scala, qui s'impose comme le principal théâtre lyrique italien vers les années 1830, est le résultat d'un ensemble de facteurs : la position géographique de Milan place cette ville à petite distance de Paris comme de Vienne, qui était l'un des grands centres de l'opéra italien depuis le XVII^e^ siècle. À cette position stratégique s'ajoute une situation centrale dans la plaine du Pô qui, sur toute la longueur du fleuve, forme un véritable vivier de l'art lyrique, avec une densité de théâtres, petits, moyens et grands, sans égale dans l'Italie entière. Cette région est pendant longtemps sous occupation étrangère, essentiellement autrichienne, si l'on fait exception de la brève occupation française. Jusque vers la révolution de 1848, qui provoque un raidissement du régime autrichien, la censure domine comme partout en Italie mais se montre moins tatilIonne que dans d'autres régions comme les États pontificaux (Rome) et le royaume des Bourbons de Naples. Ajoutons qu'à côté de l'aristocratie, qui domine partout en Italie, émerge petit à petit à Milan une bourgeoisie riche et lettrée qui, avec la noblesse, va constituer un public nombreux et exigeant.

Ces conditions relativement favorables attirent les compositeurs, qui considèrent qu'un succès à MiIan représente une consécration : non seulement les compositeurs de la région aspirent à entrer à la Scala, comme Donizetti, de Bergame, ou Verdi, né près de Parme, mais également tous ceux qui espèrent accéder à la gloire, comme Rossini, de Pesaro, ou Bellini, de Catane. La renommée du théâtre explique qu'iI fut le siège de retentissantes créations, comme celles de *Norma* de Bellini (1831) ou de *Lucrezia Borgia* de Donizetti (1833). C'est à la Scala que Verdi connut son premier triomphe avec *Nabucco* (1842) ; si les rapports du musicien avec le théâtre furent souvent houIeux, c'est quand même à la ScaIa qu'il produisit ses deux derniers opéras, *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), qui furent considérés comme des événements européens. Cette politique de

productions du théâtre et en arrivent parfois à être considérés comme des cogestionnaires.

Il est logique qu'un tel temple de l'art lyrique ait attiré et retenu les gosiers d'or malgré la concurrence sévère de Venise et de Naples. Pas une époque qui n'ait compté à la Scala des astres du chant. On commence par Henriette Méric-Lalande, Maria Malibran, Ignazio Marini, suivis de Victor Maurel, Francesco Tamagno, Giovauni Zenatello (on remarquera que voisinent dans ce panthéon des Italiens et des étrangers, comme Victor Maurel, particulièrement apprécié par Verdi). Le vérisme voit triompher Rosina Storchio, Toti Dal Monte, Mafalda Favero. On arrive alors aux chanteurs et chanteuses dont il reste des traces passablement audibles, comme Nazzareno De Angelis, Aureliano Pertile, Tito Schipa ou Beniamino Gigli. C'est enfin le tour des interprètes dont la gloire est récente, comme Mario Del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Franco Corelli... On terminera cette trop brève énumération par Maria Callas, dont le chant sublime suscite en nous la nostalgie de ces merveilleuses voix, comme celle de la Malibran, que nous n'entendrons jamais.

Gilles de VAN

SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

Introduction

Même si l'opéra a pu apparaître comme une forme extrême, idéale ou totale de théâtre, la mise en scène lyrique obéit à des lois spécifiques : la platitude de la plupart des livrets, la faiblesse des situations, la pauvreté de la psychologie limitent la part de la réflexion dramaturgique et de la direction d'acteurs au profit du prestige de l'image scénique ; et, surtout, les exigences du chant et la contrainte du temps musical fixé par la partition dépossèdent le metteur en scène de la maîtrise du rythme du spectacle, de l'intonation et de la diction des interprètes, donc d'un élément essentiel de l'expressivité.

C'est sans doute ce qui explique que l'opéra n'entre dans l'ère de Ia mise en scène conçue comme une création autonome – que les historiens du théâtre s'accordent à dater des années 1880 – qu'avec soixante-dix ans de retard. On voit pourtant se formuler, dès la fin du XIXe siècle, une théorie de la mise en scène lyrique : la réflexion d'Adolphe Appia sur les contradictions du système wagnérien, qui aboutit à une réforme radicale de la scène, connaît peu d'applications immédiates ; mais elle influence directement les recherches de Wieland Wagner à Bayreuth, qui inaugurent la vraie prise de pouvoir du metteur en scène à l'opéra. Désormais, la mise en scène Iyrique est traversée par les mêmes débats et les mêmes lignes de partage que Ia mise en scène théâtrale ; pourtant, ni l'intérêt croissant des plus grands metteurs en scène de théâtre et de cinéma pour la « relecture » des œuvres du répertoire, ni les

tandis que la direction d'acteurs, inspirée du style de jeu des Meininger, introduit plus de mobilité et de vie sur le plateau : lorsque Wagner incite chanteurs et choristes à jouer non vers la salle, mais les uns vers les autres, il ne fait que mettre en œuvre la théorie naturaliste du « quatrième mur », qui paraissait inapplicable à l'opéra ; mais ce souci de réalisme (qu'Albert Lavignac rapproche de l'expérience d'Antoine au Théâtre-Libre), ne fait que rendre plus évidente la contradiction entre l'intériorité de la musique, la vérité du jeu et la convention des toiles peintes.

Le théoricien et metteur en scène suisse Adolphe Appia tire toutes les conséquences de cette contradiction dans deux essais capitaux, *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) et *La Musique et la mise en scène* (1899), dans lesquels il s'inspire de l'idéalité et de l'essentialité de la durée musicale pour renverser la hiérarchie des éléments représentatifs de la scène illusionniste, entièrement déterminée par les exigences de la peinture ; c'est désormais le corps vivant et mobile de l'acteur, directement animé par le rythme musical et servi par un éclairage actif, grâce aux possibilités nouvelles offertes par l'électricité, qui doit déterminer la plantation du décor : les surfaces planes laisseront la place aux volumes, aux praticables qui modèlent le relief du sol et jouent avec le corps tridimensionnel du chanteur, tandis que la peinture, reléguée à l'arrière-plan, n'aura plus qu'une fonction documentaire.

Ces premières recherches, que Cosima Wagner, gardienne de la tradition de Bayreuth, qualifie d'« enfantillages », se concrétisent pourtant à travers une série de dessins et d'esquisses. Dans les années 1890, le Walhalla de *L'Or du Rhin*, masse rocheuse imposante et lointaine, ou le rocher des Walkyries, dont les arêtes se découpent sur un ciel lourd de nuages, manifestent un souci de stylisation qui ne rompt pas complètement avec la figuration ; à

partir de 1906, sous l'influence des expériences de « gymnastique rythmique » d'Émile Jaques-Dalcroze à l'institut d'Hellerau, le style d'Appia tend à la simplification et à l'abstraction : les *espaces rythmiques* (1909), agencements géométriques de blocs, de cubes, de pentes, d'escaliers, influencent les esquisses wagnériennes des années 1924-1926 (*La Walkyrie*, *Le Crépuscule des dieux*, *Lohengrin*), pures compositions architecturales, jeux d'ombres et de lumières, combinaisons de colonnes, de paliers et de pentes qui ne laissent aucune place à la description ou à l'évocation de lieux réels.

En 1912, Appia monte à Hellerau l'*Orphée et Eurydice* de Gluck, dans un espace rythmé par des volées d'escaliers frontaux et latéraux, des plans inclinés et des tentures ; le *Tristan* qu'il réalise à la Scala (1923, direction Toscanini), puis *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie* de Bâle (1924-1925) donnent des résultats décevants : parce que ses théories étaient trop en avance sur les pratiques des théâtres lyriques de son temps, Appia, metteur en scène sans mises en scène, était condamné à rêver, écrire ou dessiner des spectacles imaginaires.

Les premières recherches sur la mise en scène d'opéra sont étroitement liées aux questions nouvelles que pose l'œuvre de Wagner. À l'Opéra de Vienne, la brève et fructueuse collaboration de Mahler et du scénographe Alfred Roller (1903-1907), qui produisent un *Don Giovanni* resté célèbre à cause du système de parois mobiles et du cyclorama coloré qui permettent des changements instantanés de lieux, porte principalement sur *Tristan* (1903), *L'Or du Rhin* (1905) et *La Walkyrie* (1907). Dans ces trois spectacles, la nudité du dispositif, constitué de praticables et de quelques éléments plastiques, l'usage dramatique et psychologique de la lumière et de la couleur, le refus de tout réalisme anecdotique trahissent l'influence d'Appia. Surtout, cette remise en cause du

extérieur, physique, mais intérieur, spirituel », pour unifier musique, chant, parole et action ; et en faisant l'éloge de Chaliapine, dont l'interprétation antinaturaliste « n'incite pas l'auditeur-spectateur à s'interroger sur le bien-fondé du chant » (Meyerhold), il reconnaît à son tour dans l'opéra un art de la convention consciente. L'originalité des deux metteurs en scène russes aura été de réfléchir non seulement sur la plastique de la scène (les mises en scène lyriques de Meyerhold annoncent directement le constructivisme des années 1920), mais sur la formation et la direction du chanteur-acteur et l'élaboration d'une gestuelle qui échapperait à la fois aux stéréotypes de l'opéra traditionnel et au naturalisme wagnérien.

Jacques Rouché a largement contribué à diffuser en France ces diverses recherches, comme écrivain et comme directeur de théâtre. Dans *L'Art théâtral moderne* (1910), il décrit et vulgarise les théories et les réalisations de Fuchs, Erler et Reinhardt, Stanislavski et Meyerhold, et surtout de Craig et d'Appia ; il dégage leurs points communs, en les reliant au mouvement symboliste et au courant de l'idéalisme théâtral ; il présente enfin une innovation technique, la coupole Fortuny, qui permet de donner l'illusion d'un « ciel » illimité en supprimant les frises et « bandes d'air » traditionnelles, et facilite ainsi l'abandon du décor peint.

Au Théâtre des arts (1910-1914), où il monte plusieurs œuvres rarement jouées (*Idoménée*, *Le Couronnement de Poppée*), Jacques Rouché fait surtout appel aux peintres (René Piot, Maxime Dethomas, Valdo-Barbey) et assigne à la peinture une fonction non plus descriptive, mais purement poétique. À l'Opéra de Paris, qu'il dirige de 1914 à 1939, et qu'il se propose de transformer en « théâtre d'art », il utilise tantôt la peinture, tantôt les projections et « décors filmés » (*Hamlet*, *La Damnation de Faust*) ; mais il préfère, pour les œuvres contemporaines, « un décor abstrait, ou une

organisation de l'espace par plans », où de simples praticables « constitueront la machine à jouer pour les personnages dont les groupements compléteront le rythme plastique de l'action » : on reconnaît à nouveau dans cette définition, parfaitement illustrée par les décors géométriques d'André Boll pour la création d'*Œdipe roi*, d'Enesco (1936), l'influence considérable de l'œuvre d'Appia.

Dans le premier tiers du xx^{e} siècle, le décor d'opéra s'engage donc dans deux voies nouvelles : sous l'influence du symbolisme, mais aussi des Ballets russes (dont la première saison parisienne date de 1909), la peinture garde toute son importance, mais elle cesse de décrire ou de raconter, pour jouer sur des harmonies de couleurs et créer un climat qui s'accorde avec celui du drame ; sous l'influence d'Appia, le décor construit, animé par l'architecture lumineuse, est conçu pour mettre en valeur le corps de l'acteur. Dans les deux cas, le décor perd son autonomie et sa gratuité pour se mettre au service de la mise en scène.

Mais les expériences de Sievert, Meyerhold ou Rouché restent des exceptions ; sur la grande majorité des scènes lyriques continuent à régner les toiles peintes illusionnistes et les stéréotypes du jeu romantique ; même à Bayreuth, malgré le *Parsifal* de Söhnlein (1927) ou la *Tétralogie* de Preetorius (1933-1934), qui manifestent une volonté de stylisation, le modèle imposé par Cosima reste en vigueur jusqu'en 1950, de telle sorte qu'on a pu définir l'opéra entre les deux guerres comme « le plus poussiéreux et le plus inutile des musées » (Bernard Dort).

• Le renouveau de l'après-guerre : approches dialectiques, approches idéalistes

À partir de 1947, Walter Felsenstein fait du Komische Oper un équivalent « lyrique » du Berliner Ensemble ; son travail dramaturgique (au sens brechtien du mot) sur la « fable » des opéras le conduit à revenir à la version originale de *Carmen*, en remplaçant les récitatifs de Guiraud par les dialogues parlés (1948, direction Otto Klemperer), ou à proposer une version nouvelle des *Contes d'Hoffmann* (1954) ; il aborde un répertoire très éclectique, de l'opérette (*Orphée aux enfers* et *Barbe-Bleue*, d'Offenbach) à Mozart (*La Flûte enchantée*), Verdi (*Le Trouvère*, *Othello*), Wagner (*Le Vaisseau fantôme*) ou Janáček (*La Petite Renarde rusée*), en s'efforçant de traiter les œuvres les plus célèbres comme des œuvres inconnues. Surtout, il s'attache, à la suite de Stanislavski, à définir un nouveau style d'interprétation pour ce qu'il appelle le « Musiktheater » ; s'il reconnaît à son tour la nécessité de s'appuyer avant tout sur la musique et le chant, il garde ses distances vis-à-vis du « théâtre de la convention ». « L'homme qui chante a quitté la vie quotidienne, non pas la vie » : il s'agit de refuser le réalisme anecdotique, sans pour autant évacuer la réalité.

Comment concilier l'émotion du théâtre lyrique avec la distanciation du théâtre épique ? C'est aussi la question à laquelle tente de répondre Giorgio Strehler, inventeur d'une « voie italienne » du brechtisme. En 1947, l'année même de la fondation du Piccolo Teatro, il met en scène *La Traviata* à la Scala ; il ne cesse plus de travailler parallèlement pour les deux théâtres. Il monte Prokofiev (*L'Amour des trois oranges*, 1948 ; *L'Ange de feu*, 1955 ; *Pierre et le loup*, 1959), Brecht-Weill (*Mahagonny*, 1964), les opéras « politiques » de Beethoven (*Fidelio*, 1969) et de Verdi (*Simon Boccanegra*, 1971 ; *Macbeth*, 1975), mais se consacre aussi à Cimarosa, Donizetti, Richard Strauss ou Berg. Il n'aborde Mozart, son compositeur de prédilection, qu'à partir de 1965, avec *L'Enlèvement au sérail* (festival de Salzbourg), qui sera suivi des

terme de l'histoire des représentations de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique. Ni la peinture hallucinée de Valentine Hugo, d'inspiration onirique et fantastique (1947), ni les volumes géométriques d'André Boll, directement inspirés d'Appia (1959), ni le dessin linéaire, noir sur blanc, de Cocteau, conçu lui-même comme une réminiscence du décor de la création (1963), n'ont réussi à évincer les sept tableaux peints par Jusseaume et Ronsin en 1902 : ils sont reconstitués à l'occasion du cinquantenaire de la création, repris pour le centenaire de la naissance de Debussy (1962) et pour les trente ans de Pelléas de Jacques Jansen (1969), qui assure à cette occasion la mise en scène, au moment où, à Londres, Kaslik et Svoboda réalisent la production dirigée par Pierre Boulez.

Les pratiques les plus poussiéreuses du théâtre lyrique (mises en scène assurées par d'anciens chanteurs, succession de réalisations différentes dans, ou plutôt devant, les mêmes décors) sont donc toujours en vigueur au moment où les grands créateurs de la scène abordent les œuvres du répertoire à l'intérieur des institutions lyriques les plus prestigieuses. L'exemple de l'Opéra de Paris est particulièrement caractéristique : sous la direction de Rolf Liebermann (1973-1980), la plupart des événements musicaux apparaissent aussi, ou d'abord, comme des événements théâtraux. Patrice Chéreau, en proposant après Felsenstein une nouvelle dramaturgie des *Contes d'Hoffmann,* retrouve derrière les stéréotypes du second Empire la dimension fantastique du romantisme allemand (1974) ; à l'inverse, Jorge Lavelli inscrit *Faust* dans la mythologie bourgeoise du XIX^e^ siècle en utilisant une immense halle de verre et de fer réalisée par Max Bignens (1976) ; il expose le mystère de *Pelléas* en pleine lumière (1977), et rend à *Œdipus Rex,* grâce à une pente métallique mobile, terrifiante machine à jouer, la force élémentaire de la tragédie (1979). Enfin, la

création mondiale du troisième acte de *Lulu* (1979) suscite moins de débats que la mise en scène de Chéreau, qui refuse le stéréotype de la « femme fatale » pour faire de Lulu une énigme, une absence, et que les décors de Peduzzi, inspirés par l'expressionnisme et l'architecture monumentale fasciste, qui transposent l'action dans les années 1930. De même, la renaissance du festival d'Aix-en-Provence, sous l'impulsion de Bernard Lefort, est principalement due aux fêtes baroques ou bourgeoises, humoristiques ou dérisoires organisées par Lavelli (*Le Carnaval de Venise*, 1975 ; *La Traviata*, 1977 ; *Alcina*, 1978).

Cette prise de pouvoir du metteur en scène à l'opéra n'est pas seulement un phénomène français. À la Scala, Luca Ronconi, passionné par les machines de théâtre, utilise un système de tapis roulants pour imaginer, à travers *Don Carlos*, puis *Wozzeck* (1977), des mondes qui glissent vers le néant. Sur les grandes scènes allemandes, à Salzbourg, à San Francisco, Jean-Pierre Ponnelle met en scène un répertoire très éclectique, en fondant une direction d'acteurs réaliste et animée sur une analyse scrupuleuse de la partition ; ses productions les plus originales restent sans doute le cycle Monteverdi (1979) et le cycle des opéras de jeunesse de Mozart (1980), réalisés à Zurich en collaboration avec Nikolaus Harnoncourt.

Surtout, à l'occasion du centenaire de la création de la *Tétralogie* à Bayreuth, les relectures de l'œuvre se multiplient ; la réalisation d'Ulrich Melchinger (Kassel, 1970-1974), inspirée par la science-fiction et la bande dessinée, ou celle de Joachim Herz (Leipzig, 1973-1976), allégorie politique et sociale projetée dans les XIX^e^ et XX^e^ siècles (le Walhalla y est figuré par le Capitole de Washington), voisinent avec les productions plus traditionnelles de Rennert (Munich, 1969) ou Riber (Genève, 1975-1977). Mais les mises en

wagnérienne une métaphore du XIX^e^ siècle dont elle est le fruit, et montrent ainsi sa modernité inébranlable. Leur lecture « politique » est contrebalancée par un amour de l'effet théâtral – et une remarquable direction d'acteurs – propre à retranscrire la dimension merveilleuse de cette parabole. Leur vision désarçonna tellement le public du haut lieu wagnérien que sifflets et menaces de mort accueillirent l'équipe française. Ces réactions, à la mesure des bouleversements rencontrés par l'opéra à cette époque, n'allaient pas tarder à évoluer : en 1981, lorsque le spectacle de Chéreau est donné pour la dernière fois, l'ovation dure une heure et dix minutes.

Par cet événement d'une haute portée symbolique, l'entrée dans une ère nouvelle est officialisée. Au cours des années 1970 et 1980, on voit donc des hommes de théâtre aussi important que Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Jorge Lavelli, Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Luca Ronconi ou Peter Brook proposer des mises en scène d'opéra. Tous, cependant, restent fidèles au théâtre, n'accordant à l'opéra et à ses multiples contraintes (temps de répétitions restreint, lourdeur technique, masses orchestrales et chorales à gérer) qu'une maigre part de leur temps.

Les « transpositeurs »

L'un des aspects les plus significatifs de leur travail, et notamment du *Ring* de Chéreau, est leur manière de poser la question du lieu et du temps où se déroulent les événements représentés. Renonçant aux peaux de bêtes qui tenaient lieu de costumes dans la tradition wagnérienne, Chéreau situe l'action de *L'Anneau du Nibelung* à l'époque de la révolution industrielle. Smokings et barrages de béton, docks crasseux et verrières patriciennes consacrent ce qu'on a pris l'habitude d'appeler la « transposition contemporaine ». Mais si Chéreau ne manie celle-ci qu'avec prudence, l'insérant dans une

vision poétique et théâtrale, d'autres ne vont pas tarder à exploiter le filon à outrance. La fameuse mise en scène de *Rigoletto* par Jonathan Miller, créée en 1982 à l'English National Opera de Londres, est à cet égard exemplaire : les frasques du duc de Mantoue et de son bouffon sont transposées dans le milieu mafieux du début du xx^{e} siècle. Dès lors, on ne compte plus les *Lucia di Lammermoor* transférées à l'asile, les *Nabucco* catapultés dans un Moyen-Orient d'aujourd'hui, les *Parsifal* post-nucléaires...

Dès les années 1990, on cite volontiers la trilogie Mozart-Da Ponte mise en scène par Peter Sellars comme nouveau modèle de transposition contemporaine. À travers ses spectacles, l'artiste américain s'efforce de parler de son époque, en posant un regard critique sur son propre pays. Il transporte ainsi *Don Giovanni* dans le milieu des dealers new-yorkais et *Così fan tutte* dans un fast-food. Le travail de Sellars ne se réduit toutefois pas à une simple transposition terme à terme dans un contexte hyperréaliste : le metteur en scène, féru de théâtre oriental, introduit constamment des gestes chorégraphiques dans sa direction d'acteur. De même, Christoph Marthaler installe les œuvres du répertoire dans des lieux miteux d'aujourd'hui, sa scénographe Anna Viebrock reconstituant avec un soin maniaque une cour d'immeuble pour *Kátia Kabanová*, une arrière-boutique pour *Les Noces de Figaro*. Or, à y regarder de plus près, il apparaît que ces lieux gardent une configuration abstraite : la cour d'immeuble contient un appartement à ciel ouvert, l'arrière-boutique tient à la fois de la chapelle et de la vitrine. Les mises en scène de Marthaler elles-mêmes vivent de leurs constantes ruptures de rythme, loin de tout naturalisme.

Le metteur en scène comme « passenr »

I. MOINDROT, *La Représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, P.U.F., Paris, 2000
« Opéra et cinéma », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 98, 1987
A. PERROUX, *L'Opéra. Mode d'emploi*, Éditions Premières Loges, Paris, 2000
J. ROUBINE, « L'Opéra comme spectacle », in P. Brunel et S. Wolff dir., *L'Opéra*, Bordas, Paris, 1980
G. STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980 ; *Une vie pour le théâtre*, Belfond, Paris, 1989.

SCHOLA CANTORUM, Paris

D'abord société de musique religieuse, fondée en 1894 à l'initiative de Charles Bordes, en collaboration avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, elle fonctionna comme école de musique en 1896. *La Tribune de Saint-Gervais*, dirigée par Bordes, diffusa ses idées à partir de 1895. La Schola cantorum défendait la cause de la musique ancienne (polyphonie du XVI^e^ s., musique classique des XVII^e^ et XVIII^e^ s.), voulait cultiver la musique liturgique fondée sur le grégorien, tel que commençait à le découvrir l'abbaye de Solesmes, et tenait à perpétuer l'enseignement de César Franck. Bientôt le succès fut vif et, un moment, l'influence de la Schola put être comparée à celle du Conservatoire de Paris. Bordes fit appel, en plus des deux cofondateurs, à Fernand de La Tombelle, André Pirro... Ses adversaires, réunis surtout, à partir de 1905, autour d'Émile Vuillermoz, Willy et Marnold (ils écrivaient dans *Le Mercure musical* et défendaient Fauré, Debussy, Ravel et Roger-Ducasse), traitèrent la doctrine de la Schola de formaliste. Ce qualificatif aurait pu s'appliquer surtout aux idées intransigeantes de Vincent d'Indy. Parmi les nombreux élèves qui fréquentèrent l'école de la rue Saint-Jacques, citons Georges Witkowski, Albéric Magnard, Déodat de Séverac, Joseph Canteloube, Gustave Samazeuilh, Marcel Labey, Albert Roussel, lequel devint aussi professeur et eut entre autres comme élèves Paul Le Flem, Guy de Lioncourt, Stan Golestan, Edgar Varèse, Félix Raugel, Roland-Manuel. Cette seule liste montrerait que les attaques lancées contre la « citadelle du formalisme » n'étaient point entièrement justifiées ; le moins qu'on puisse dire, c'est que les tempéraments musicaux les plus divers n'y furent point étouffés. À la suite de divergences de

vues au sein du corps professoral, des transfuges de la Schola fondèrent l'école César-Franck en 1935. Depuis 1980, la Schola cantorum possède le statut d'établissement privé d'enseignement supérieur.

Pierre-Paul LACAS

SCHOLA CANTORUM, Rome

Écoles de chantres, fondée à Rome, selon la tradition, par le pape Sylvestre I^er^, au début du IV^e^ siècle. Elle préfigure l'œuvre effectuée par saint Grégoire I^er^ (540-604). Celui-ci, bien après sa mort, fut donné par la légende comme le créateur du grégorien, mais il n'est pas le vrai fondateur de la fameuse Schola cantorum. Il l'a seulement organisée ou réorganisée en lui donnant cette autorité qu'elle n'avait pas, et il a établi pour des siècles le cadre de la messe latine ainsi que du chant liturgique. La controverse n'est toutefois pas éteinte. Smits Van Waesberghe estime que la Schola n'apparaît qu'au VIII^e^ siècle. Cependant, Bède le Vénérable (fin du VII^e^ s.) parle des chantres qui sont formés par des disciples de Grégoire... Celui-ci, en tout cas, dirigeait à Rome les enfants de la psalette pontificale. Il fut élu pape en 590. Jean Diacre, trois cents ans plus tard, écrit dans la *Vita sancti Gregorii* : « Il compila très utilement dans l'intérêt des chantres le recueil appelé antiphonaire ; ils constitua aussi la Schola cantorum qui chante aujourd'hui dans la Sainte Église romaine d'après les mêmes principes ». Bref, « il fut un organisateur et un créateur de traditions » (J. Chailley). Cette Schola fut, en un sens, le premier conservatoire de musique, où l'on professait, dans un but pratique bien défini, un enseignement continu selon des principes bien édictés et intangibles. À la manière de la Schola romaine, des écoles musicales s'implantèrent dans toute l'Europe chrétienne. L'unification liturgique fut un atout politique majeur, et l'on sait combien Charlemagne joua un rôle important dans cette unification. Le chant de l'Église de Rome devint celui des chrétiens occidentaux. Aussi, en France, les rites gallicans furent-ils abolis et les rites romains adoptés. L'influence

du programme des scholae cantorum se fit sentir pendant tout le Moyen Âge, conformément à la place que tenait la musique dans le *quadrivium*.

Pierre-Paul LACAS

SCOTTISH

Danse de salon, de rythme binaire, dont le mouvement est soit vif, soit lent. Originaire d'Écosse, la scottish n'a, semble-t-il, rien conservé de son caractère folklorique. Comme beaucoup de danses du XIX^e^ siècle, elle combine des pas de deux ou de plusieurs danses (valse, polka, mazurka) et admet beaucoup de fantaisie. Elle connut une certaine vogue en France, vers 1850, ainsi qu'au début du XX^e^ siècle. Par ses évolutions gracieuses et élégantes, elle convenait aux salons bourgeois de ce temps.

Pierre-Paul LACAS

SECONDA PRATTICA

Dans la préface de son *Cinquième Livre de madrigaux*, publié en 1605, Monteverdi explique que sa méthode de composition constitue une *seconda prattica* (« seconde pratique »), qui remplace la *prima prattica* (« première pratique »), dont Gioseffo Zarlino (1517-1590) avait fixé les règles en matière de consonances et de dissonances, dans *Le Istitutioni harmoniche* (« Les Institutions harmoniques », 1558).

Les années 1600 sont une époque d'expérimentation dans tous les domaines de la composition : elles voient non seulement l'émergence du style monodique et de la basse continue, mais aussi un bouleversement plus général et plus profond dans le domaine de l'harmonie et du contrepoint. En effet, l'usage du XVI^e^ siècle, tel que l'illustrent des compositeurs comme Palestrina (1525 environ-1594) et Adrian Willaert (1490 environ-1562), n'admettait que de manière très restrictive les emplois de la dissonance. L'introduction de secondes (intervalles de deux notes dans la gamme diatonique), de septièmes (intervalles de sept notes) et de leurs redoublements (intervalles supérieurs à une octave) était sévèrement limitée ; les quartes augmentées, les quintes diminuées et les quartes justes étaient toutefois traitées avec un peu plus de liberté.

L'emploi de nombreuses fausses relations qui résultent de la juxtaposition d'accords sans lien de parenté se développe au début du XVII^e^ siècle. En général, les accords employés pour produire un effet de dureté sont des accords parfaits dont les fondamentales sont à distance de tierce majeure ou mineure. Ce procédé de composition

représentation du mot par la musique. » Mais au-delà des mots, ce sont les états émotionnels, les passions que le compositeur doit traduire musicalement. Conformément à la pensée de l'époque, il dispose d'une palette de figures musicales – les figuralismes ou madrigalismes – classées comme les passions elles-mêmes et destinées à les représenter musicalement.

Cependant, il ne faut pas croire que la musique de la Renaissance ne pratiquait jamais la représentation des mots et que ce procédé était inconnu dans le style ancien. Même si le procédé était moins répandu, il existait mais était utilisé de manière différente. La Renaissance appréciait les passions nobles et calmes, le baroque les passions extrêmes, allant de la douleur la plus violente à la joie la plus exubérante. Et il va de soi que la représentation de telles passions requiert une écriture musicale plus variée et plus contrastée.

Après Monteverdi, tous les compositeurs de l'époque baroque seront sans cesse à la recherche de formules musicales nouvelles propres à exprimer les idées et les sentiments nouveaux. Les figuralismes se multiplieront et les musiciens auront tendance à vouloir trouver une formule de rhétorique musicale pour chaque mot : la voix monte sur « ciel », descend sur « enfer », l'harmonie se tend sur « angoisse » et s'assombrit sur « désespoir »... Certains compositeurs, comme Rameau, dans le premier tiers du XVIII^{e} siècle, en viendront à penser que la musique est un langage au même titre que la parole, qu'elle possède son éloquence propre, une aptitude à communiquer et que le compositeur doit convaincre, à l'instar d'un orateur. De plus en plus sujette à controverses, ce type de musique descriptive prendra fin avec l'époque classique.

Antoine GARRIGUES

situation (mais où l'action s'arrête). De ce vice fondamental (la non-concordance de l'action et de la musique), la responsabilité première n'incombe ni à Métastase, qui malgré tout a du génie, ni aux compositeurs, qui ont pour nom Leonardo Vinci (1690 env.-1730), Antonio Maria Bononcini (1677-1726), Niccola Porpora (1686-1768), Leonardo Leo (1694-1744), Niccolò Jommelli (1714-1774) ou Tommaso Traetta (1727-1779), et aussi Johann Adolf Hasse (1699-1783) et Georg Friedrich Haendel (1685-1759), mais au style musical du temps, au baroque en musique, fondé ni sur l'action, ni sur les ambivalences psychologiques, ni sur la simultanéité d'événements, mais bien sur le mécanisme et l'expression d'affections et de passions définies avec précision et mises en scène une par une. D'où non seulement la succession des airs (et le rôle quasi inexistant des ensembles et des chœurs), mais aussi leur typologie à peu près fixe, ainsi que leur caractère interchangeable d'une œuvre à l'autre : *aria cantabile*, *aria di portamento* (sons longuement soutenus), *aria parlante* (rapide et passionné), *aria di bravura*, *aria agitato* ; d'où aussi le côté passe-partout de Métastase, dont la quarantaine de livrets seront mis en musique plus d'un millier de fois, certains soixante fois ou plus ; d'où encore l'importance de la machinerie et la tyrannie des chanteurs (symbolisés par le célèbre castrat Farinelli) qui, selon leur valeur et leur renommée, exigent dans une œuvre tant d'airs de tel ou tel type à tel ou tel endroit, sans trop se préoccuper (comme d'ailleurs les spectateurs) de la vérité dramatique ; d'où enfin, après des splendeurs indéniables, le déclin du geure, surtout avec la naissance du style classique, fondé sur l'action dramatique, de Haydn et de Mozart. Ceux-ci écrivent bien l'un et l'autre un opera seria (*Orfeo ed Euridice* et *La Clemenza di Tito*) à une date aussi tardive que 1791. Mais alors existent déjà (pour ne parler que d'eux) *Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni* et *La Flûte enchantée*,

chronologiquement les premiers opéras à avoir tenu la scène sans interruption de leur époque jusqu'à nos jours ; l'opera buffa, avec son accélération de l'action et ses personnages non plus dieux ou demi-dieux mais hommes, a lui aussi une histoire déjà longue ; même la réforme de Gluck appartient au passé. L'opéra sérieux, bien sûr, n'est pas mort (Rossini élargira le genre, et le terme sera encore utilisé jusqu'au milieu du XIX^{e} siècle) ; mais son histoire correspond alors à un autre chapitre de l'histoire de la musique.

Marc VIGNAL

nécessairement soumises à l'appréciation subjective du musicien. Au début des années 1950, sous l'influence d'Olivier Messiaen, Boulez, Nono, Berio et Stockhausen vont porter leur attention sur le rythme puis s'évertuer à sérialiser tous les autres paramètres du son. Dès 1952, Boulez tente un sérialisme intégral en imposant les règles du développement sériel à la polyphonie, au rythme, aux nuances et à l'instrumentation dans le *Premier Livre* de *Structures pour deux pianos*.

À la fin des années 1950, cependant, ce système dans lequel tout était rigoureusement contrôlé va se bloquer. Il est vrai qu'il portait en lui son propre germe de destruction et posait beaucoup de problèmes aux interprètes car, plus la complexité augmentait, moins l'interprétation pouvait être rigoureuse. La plupart des tenants et des bâtisseurs du sérialisme vont alors abandonner la composition à partir de cette technique.

Juliette GARRIGUES

SHAKUHACHI

Le *shakuhachi* est une flûte verticale à encoche japonaise dérivée de la flûte chinoise *xiao*. Taillé dans un robuste bambou, il est ouvert aux deux extrémités ; l'une d'elles, taillée en biseau pour former l'embouchure, comporte un petit morceau d'ivoire ou d'os qui permet de produire des variétés subtiles de timbres. Le pavillon se compose de la tige de bambou avec ses nœuds. Le corps est courbé naturellement ou artificiellement au-dessus du pavillon pour des raisons esthétiques.

Le nom de cet instrument provient de sa longueur originale de 54,5 cm – c'est-à-dire 1 *shaku* (30, cm) et 8 (en japonais : *hachi*) *sun* (1 sun = 3 cm) –, mais il en existe en réalité de plusieurs longueurs. Il comporte en général quatre trous antérieurs et un trou postérieur, pour le pouce. Le shakuhachi est l'instrument soliste privilégié de la musique savante japonaise.

E.U.

SHAMISEN

Le *shamisen* (aussi orthographié *samisen*) est un luth japonais à long manche, sans frettes, muni de trois cordes. Il comporte une petite caisse de résonance carrée avec des membranes frontale et arrière en peau de chat et un chevillier recourbé vers l'arrière muni de chevilles latérales. Il est dérivé du *sanxien* chinois, dont la version des îles Ryūkyū, arrivée au Japon au XVI^{e} siècle, est en faveur dans la musique traditionnelle et savante pour accompagner les chants lyrique et narratif ainsi que dans les orchestres de bunraku (marionnettes) et de kabuki.

L'accord normal du shamisen est *do*$_2$-*fa*$_2$-*si* bémol$_2$, *do*$_2$-*fa*$_2$-*do*$_3$, ou *do*$_2$-*sol*$_2$-*do*$_3$ (hauteur relative, accordé sur la tessiture du chanteur). On en joue avec un plectre de grandes dimensions ; différents types de plectres produisent des couleurs sonores distinctes selon les types de musique.

E.U.

SHENG

Le *sheng* est un instrument à vent chinois de la famille des orgues à bouche en faisceau ; il est composé généralement de 17 tuyaux en bambou rassemblés dans une petite chambre à vent dotée d'une embouchure dans laquelle souffle l'instrumentiste. Chaque tuyau est muni d'une anche libre très fine, en « bronze résonant » (*xiangtong*). La longueur acoustique d'un tuyau est déterminée par une fente située à l'arrière de celui-ci.

De nos jours, certains tuyaux sont dépourvus d'anches, mais sont conservés pour préserver la forme de l'ensemble, bien qu'à l'origine ils aient peut-être produit d'autres hauteurs de son dans le système tonal chinois. La version japonaise de l'instrument, le *shō*, possède les mêmes caractéristiques, mais se joue différemment : l'instrument chinois joue des mélodies avec des harmonies occasionnelles en quartes ou en quintes (par exemple, *fa* ou *sol* au-dessus de *do*), alors que le *shō* japonais joue normalement des accords de onze notes, tradition qui est issue d'une mauvaise interprétation des notations de cour anciennes.

On trouve des instruments analogues dans toute l'Asie du Sud-Est, sous des formes appelées khen (ou khene, khaen, kaen). Un sheng apporté en Russie dans les années 1770 a joué nn rôle déterminant dans l'invention d'instruments européens à anches libres, notamment de l'accordéon, du concertina, de l'harmonium et de l'harmonica.

E.U.

SICILIENNE

Ancienne danse populaire de Sicile (*siciliano*), de rythme binaire (6/8, 12/8, quelquefois 6/4), de tempo modéré, très souvent écrite en mode mineur, ce qui est en harmonie avec son caractère volontiers sentimental, élégiaque et bucolique. C'est une sorte de forlane nettement ralentie. On mentionne déjà la sicilienne en 1389 et l'on en rencontre dans les éditions d'Ottaviano Petrucci (1505). Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon,* 1732) range Ies siciliennes populaires parmi les *canzonette.* Elles prennent la forme du rondo. Il y a des siciliennes en un seul mouvement, mais avec un *da capo* et nne reprise de la première partie. C'est à la fin du XVIIe siècle que cette danse figure dans les divertissements d'opéras, les sonates et les concertos. Dans la suite instrumentale, c'est un mouvement lent placé entre deux mouvements plus rapides. L'indication *alla siciliana* signifie un tel tempo, par exemple dans la *Sonate en sol mineur* pour violon solo ou dans le *Deuxième Concerto en mi* pour clavecin et orchestre de Bach. Haendel en fit grand usage dans la musique vocale, et même instrumentale. Au XVIIe siècle, et surtout au XVIIIe, il faudrait citer de très nombreux compositeurs de siciliennes ; contentons-nous de Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Martini, Vivaldi, Jean-Marie Leclair, Boccherini ; au siècle suivant, de Fauré (notamment avec la *Sicilienne* pour violoncelle et piano, 1898), Ernest Chausson, Albert Roussel et, au XXe siècle, de Maurice Duruflé, de Giorgio Federico Ghedini (dans sa *Partita pour orchestre,* 1926), Ned Rorem (*Sicilienne,* pour deux pianos, 1950).

Pierre-Paul LACAS

SIFFLET

Les sifflets sont de courtes flûtes fermées à une extrémité et ouvertes à l'autre ; le souffle de l'exécutant est dirigé contre l'arête d'un orifice pratiqué dans le tube, ce qui fait vibrer la colonne d'air. Le sifflet ne comporte pas de trous et produit une note unique. À l'origine, dans les sociétés primitives, il était fabriqué dans des os d'oiseau, et beaucoup de musicologues considèrent qu'il constitue le plus ancien type de flûte connu. Il est aujourd'hui surtout utilisé comme instrument de signalisation.

Le sifflet à roulette contient une bille qui interfère avec la vibration de l'air en produisant une sorte de gazouillement. Sur le sifflet à coulisse, l'extrémité inférieure est munie d'une tige métallique qui fait aller et venir un diaphragme à l'intérieur du tube, ce qui modifie la colonne d'air et, par conséquent, la hauteur du son. Certaines flûtes ouvertes plus longues dotées d'une lumière de sifflet et d'un trou latéral portent le nom de flûte à conduit.

E.U.

SIRÈNES

---

lnstrument de musique, une sirène comprend un disque tournant et percé de trous répartis régulièrement sur une circonférence ; ce disque tourne devant un jet d'air périodiquement haché. Le son qui en résulte dépend, entre autres, de la vitesse de rotation du disque. Des sirènes de tailles différentes sont utilisées en musique contemporaine et classées dans les divers instruments placés à côté des percussions.

Vers 1820, ce fut le nom donné aux premiers pianos droits. À la même époque, c'est l'instrument acoustique de mesure des vibrations de l'air qu'inventa C. Gagniard de La Tour (1777-1859), en perfectionnant celui de T. J. Seebeck (1770-1831).

Pierre-Paul LACAS

SITĀR

Le sitār est un instrument à cordes de la famille des luths très répandu en Inde du Nord. Il mesure 1,2 m de longueur environ et comporte une caisse de résonance piriforme profonde en bois et en calebasse, un manche en bois, long, large et évidé, des chevilles frontales et latérales, et vingt frettes arquées mobiles. Le sitār est généralement muni de cinq cordes mélodiques métalliques, d'une ou deux cordes métalliques servant aux variations rythmiques en bourdon et de neuf à treize cordes métalliques sympathiques placées sous les frettes dans le manche qui sont accordées sur les notes du rāga qui est joué. Les frettes, convexes, sont fixées par des liens tendus le long du manche, ce qui permet de les déplacer en fonction des besoins. Comme la vīnā classique, le sitār est souvent doté d'une calebasse de résonance sous l'extrémité du chevillier du manche. Le musicien, assis et qui tient le sitār sur les genoux en l'inclinant à 45 degrés, pince les cordes avec nn plectre métallique qu'il porte sur l'index de la main droite, pendant que la main gauche manipule les cordes en exerçant une pression subtile sur ou entre les frettes, tirant les cordes sur le côté du manche pour jouer les ornements.

Le mot sitār provient du persan *sihtār*, qui signifie « à trois cordes ». Les origines de l'instrument sont controversées : selon certains chercheurs, le sitār serait un descendant des luths à long manche importés en Inde en provenance d'Asie centrale ; d'autres pensent que le sitār est une variante de la vīnā à trois cordes. Le sitār a connu une période florissante aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles et a acquis sa forme actuelle au XVIII^{e} siècle. De nos jours, il est

SKA

Né à la Jamaïque à la fin des années 1950 dans les discothèques itinérantes (*sound systems*), très prisées à l'époque, le ska, première forme de musique pop jamaïcaine, d'origine à la fois indigène et urbaine, est l'héritier d'un rhythm and blues jamaïcain inspiré de son homologue américain, en particulier de celui qui se pratiquait à La Nouvelle-Orléans. On a donc commencé à entendre un nouveau style de musique mêlant le rythme traînant du pianiste et chanteur américain Rosco Gordon et les influences traditionnelles des Caraïbes, notamment le son du mambo cubain et celui du *mento*, une musique sur laquelle dansaient les Jamaïcains et qui a conféré son rythme de base au nouveau genre musical. Le ska doit son nom à l'onomatopée désignant l'imitation, grâce à un jeu de guitare syncopé à contre-temps, du boogie-woogie et de ses improvisations au piano typiques du rhythm and blues de La Nouvelle-Orléans. Son rythme était plus enlevé grâce aux cors, aux saxophones, à la trompette, au trombone et au piano qui jouaient le même riff à contre-temps. Pendant ce temps, la batterie maintenait un rythme à quatre temps marqué par la grosse caisse sur le deuxième et le quatrième temps.

L'histoire de la musique populaire jamaïcaine étant principalement orale, il était inévitable que plusieurs musiciens s'attribuent la paternité du ska. On considère toutefois généralement comme plausible la version du guitariste jamaïcain Ernest « Ernie » Ranglin selon laquelle c'est lui qui aurait inventé le rythme saccadé du ska. Si les chanteurs Derrick Morgan, Prince Buster, Toots Hibbert (du groupe Toots and the Maytals), Justin Hinds et les

punk et pop. La musique de Madness a traversé l'océan Atlantique, contribuant au succès de la troisième vague de popularité du ska au milieu des années 1980 aux États-Unis, où un autre groupe britannique, General Public, rencontrait un immense succès. Ce style musical a pour la quatrième fois suscité un regain d'intérêt au milieu des années 1990, lorsque des groupes tels que No Doubt, Sublime ou les Mighty Mighty Bosstones ont intégré le ska dans la musique pop que l'on entendait à l'époque et lorsque des pionniers du ska comme The Skatalites et Derrick Morgan ont trouvé un nouveau public.

Dermot HUSSEY

E.U.

L'étude du solfège n'en est pas moins indispensable à l'instrumentiste ; et, si l'on ajoute que cette éducation de l'oreille est à la base des études d'harmonie, de contrepoint, et qu'elle permet en fin de compte au compositeur de concevoir sa partition sans le secours d'aucun instrument, on aura compris l'importance de cette discipline, qui se présente, à l'heure actuelle, comme le fondement de toute activité musicale, tant pour l'exécutant amateur (membre d'une chorale, par exemple) que pour le professionnel.

• La prise de conscience sonore

Données psychophysiologiques

Une série d'expériences menées en 1952-1953 à l'hôpital Boucicaut de Paris par le docteur André Moulonguet, membre de l'Académie de médecine, a mis en lumière de façon indiscutable l'étroite relation qui, lors de l'émission d'un son chanté, s'établit entre l'ensemble des organes de la phonation et le système nerveux central. Grâce à un appareillage approprié d'enregistrement, A. Moulonguet a, entre autres choses, prouvé que la fréquence des influx nerveux parcourant le nerf récurrent est en absolu synchronisme avec les fréquences de contraction des cordes vocales dont dépend la hauteur – c'est-à-dire la fréquence – du son émis. D'où il ressort qu'un chanteur ne peut produire un son de hauteur déterminée s'il n'a au préalable « imaginé » cette hauteur.

Ce phénomène d'imagination sonore, aussi rapide que l'éclair, est d'ordre psychophysiologique et plus ou moins acquis par l'éducation de l'oreille – expression assez impropre, car l'organe de l'ouïe n'est, en l'occurrence, qu'un instrument de contrôle du son formé dans le cortex et produit par l'appareil vocal. En définitive, c'est ce réflexe de *prise de conscience sonore* qu'il convient

d'éduquer. L'étude du solfège complète cette éducation de l'oreille en l'établissant en corrélation avec la notation musicale.

Cette prise de conscience, longtemps réalisée, empiriquement et très imparfaitement, par la tradition orale, imprécise par nature, ne put être acquise de façon rationnelle qu'au bout de plusieurs siècles de recherches, et cela par suite de lacunes inhérentes aux systèmes successifs de notation.

Histoire du solfège

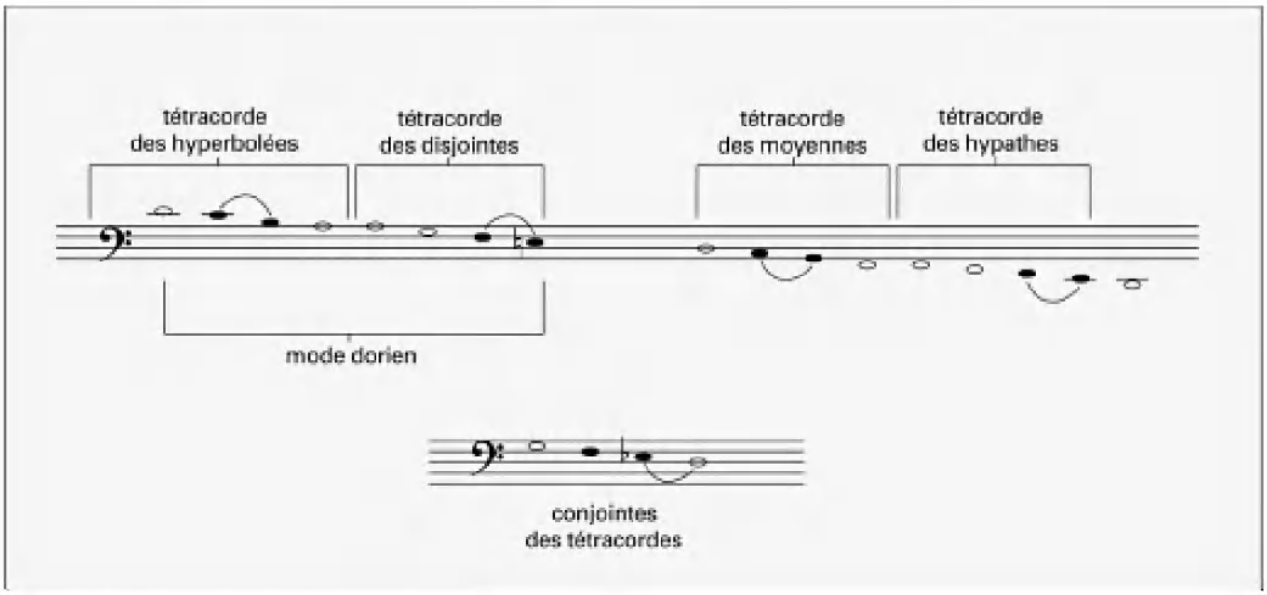
En manière de préambule, on rappellera que la musique occidentale, la seule qui soit ici en cause, se fonde depuis l'Antiquité sur la fixité d'intonations différentes, dont la succession sous forme de gammes détermine des intervalles, dont le plus petit est le demi-ton. Toutefois, des micro-intervalles (1/3 et 1/4 de ton) ont été pratiqués dans l'Antiquité. La musique occidentale en a perdu l'usage.

Grèce antique

Les plus anciens documents traitant de la solmisation chez les Grecs ne remontent pas au-delà du Ier siècle de notre ère. Parmi ceux-ci, le traité d'Aristide Quintilien (IIe ou IIIe s. apr. J.-C.), *Péri mousikès*, donne un aperçu assez substantiel de la pratique du solfège à cette époque.

Du point de vue de la notation, les Grecs employaient, pour désigner les sons de leur *grand système parfait* qui couvre l'étendue des voix masculines, des signes empruntés à un alphabet archaïque. Chacun de ces sons portait un nom particulier ; cela parce que les théoriciens n'avaient pas retenu l'intervalle d'octave en tant que structure du *système*, lequel était construit d'après un échelonnement de tétracordes – groupes de quatre sons – disposés

tantôt en conjonction (un même son servant de limite à deux tétracordes successifs), tantôt en disjonction.



Système parfait. *Grand système parfait.*

Or, comme les noms de l'alphabet grec étaient en majorité polysyllabiques, de même que ceux qui désignent les sons du *système* (dont sept seulement sont différents), ils ne pouvaient être que difficilement utilisés pour la solmisation. C'est pourquoi on employait à cette fin les quatre syllabes : (*ta*), (*tê*), (*tô*), (*té*), capables de représenter la décomposition intervallique des différentes formes tétracordales, du fait que la succession *tê-ta* exprimait l'intervalle de demi-ton :

ré do si la sol fa mi

tô tê ta ta tô tê ta.

Sans entrer dans le détail de la notation antique, cet exemple montre aisément que les syllabes destinées à épeler les notes n'étaient pas spécifiquement représentatives des intonations, puisque chacune d'elles s'appliquait à plusieurs sons différents. Ici, la syllabe *ta* désigne tour à tour *la* et *si* ; la syllabe *tô*, *sol* et *ré* ; la

Copyrighted material

dièse), l'établissement d'un système normal de solmisation. C'est ainsi, entre autres choses, que les mutations du système hexacordal eurent pour absurde résultat de faire solfier le même son sur des syllabes différentes, ce qui, de même qu'avec les *tô*, *té*, *ta*, *tê* des Grecs, était un obstacle à la prise de conscience des intonations.

Quant à la notation des durées proportionnelles des notes, elle connut aussi de grandes difficultés et ne parvint qu'au XVII^e^ siècle aux formes d'écriture et aux modes de solmisation pratiqués aujourd'hui.

• L'enseignement du solfège

L'enseignement du solfège comprend de nos jours plusieurs sortes d'exercices destinés, tout à la fois, à former l'élève à la lecture rapide à première vue et à développer son oreille intérieure, à déterminer dans son esprit cette prise de conscience sonore sans laquelle il n'est pas de vrai musicien. C'est surtout en France que l'étude du solfège atteint son plus haut point de raffinement. À la lecture vocale, avec solmisations du nom des notes dans des mouvements souvent extrêmement rapides, on adjoint la *dictée musicale*, qui consiste à noter, fragment par fragment, une mélodie, des accords, voire plusieurs voix superposées ; ces exercices constituent le mode le plus parfait d'acquisition de la conscience sonore. On fait aussi des dictées rythmiques et même polyrythmiques, tant en Allemagne qu'au Conservatoire de Paris. Ici se place une observation : les rythmes classiques sont fondés sur la division d'une valeur longue : (1 &#x1d15d ; = 2 &#x1d15e ; = 4 &#x1d15f ; = 8 &#x1d160 ; , etc.). Or, le propre du compositeur étant de créer, il imagine de nouveaux rythmes. C'est ainsi qu'Olivier Messiaen, revenant aux sources de la métrique antique, adopta un système de valeurs brèves additionnables. Sa

technique du « point ajouté » (&#x1d160 ;&#x1d160 ;&#x1d160 ; &#x1d15e ;) et des « temps irrationnels (&#x1d161 ;&#x1d161 ;&#x1d161 ;&#x1d161 ; &#x1d160 ;&#x1d160 ; &#x1d160 ;&#x1d160 ;) est, pour nombre d'exécutants, la cause de grandes difficultés. Il serait également souhaitable d'inculquer aux solfégistes le sens exact des mouvements métronomiques, qui ont une importance capitale dans la détermination des caractéristiques d'une pièce de musique, et constituent une notion indispensable pour le chef d'orchestre ou pour tout exécutant de qualité.

• L'évolution du monde sonore

L'évolution du monde musical, de la fin du XIX^e^ siècle à nos jours, est un phénomène considérable, qui va curieusement de pair avec l'évolution des sciences. L'une comme l'autre répondent à une soif de renouveau et, pour les arts, à une recherche d'expérimentation touchant les moyens d'expression. Tout commence avec Claude Debussy, non pas que le génial auteur du *Prélude*, de *Pelléas*, de *La Mer*, ait créé de nouveaux accords : tous sont « chiffrables » d'après les principes des traités d'harmonie, mais ils transgressent ces derniers dans leur mode de succession.

Doit-on en conclure que le solfège a perdu ses droits ? Disons plutôt que l'éducation de l'oreille, au point où nous l'avons laissée, va évoluer. Son étude permettra aux interprètes, confrontés aux œuvres novatrices, d'affiner leur « prise de conscience sonore ». Tel fut le cas d'un Pierre Monteux, créateur du *Sacre*, de Marya Freund, qui présenta *Pierrot lunaire* à Paris.

Deux compositeurs, pourtant très différents, Igor Stravinski et Darius Milhaud, modifièrent sensiblement la notion d'accord. Alors

R. SIOHAN, *Stravinski, ibid.*, 1959
« Le Solfège », in *Marsyas*, n° spéc. 27, Paris, 1993.

SONATE

Introduction

Il existe peu de termes, dans le vocabulaire musical, dont le sens reste aussi ambigu, malgré plusieurs siècles d'usage, que celui de sonate. À l'origine, le mot « sonate » désignait une pièce instrumentale destinée à être jouée par des instruments à archet (cordes frottées), et, par son titre, ce genre de pièce s'opposait à la toccata, qui était destinée à être jouée (*touchée*) sur un instrument à clavier, et à la cantate, qui devait être chantée. Mais peu à peu, et en même temps que se précisait, dans la conscience musicale européenne, la notion de musique pure (*absolute Musik*), la sonate devint une sorte de principe de composition musicale, un ensemble de systèmes d'architecture sonore au-delà de la simple écriture (tout comme, dans la littérature, la syntaxe est au-delà de la grammaire), un schème formel servant de trame à une quantité énorme d'œuvres très diverses. C'est en ce sens que l'on se mit à parler de la *forme sonate,* indépendamment de la nature des instruments qui étaient utilisés et indépendamment de leur nombre. C'est ainsi que la symphonie est une sonate pour l'orchestre, le quatuor à cordes une sonate pour quatre instruments et que, depuis Domenico Scarlatti, la sonate est écrite aussi pour les instruments à clavier ; le terme « toccata » étant peu à peu réservé à des pièces plus courtes, caractéristiques de la virtuosité de l'instrument, et à la forme beaucoup plus libre.

Fondée essentiellement sur l'utilisation de deux thèmes (bithématisme), la forme sonate qui apparaît vers le milieu du

XVIIIe siècle et à laquelle on s'accorde généralement à reconnaître une paternité qui serait celle des fils de Jean-Sébastien Bach (ce qui n'est que partiellement vrai) devait régner sur toute la musique jusqu'à nos jours. Dérivée de la suite, elle garde de cette dernière l'alternance de mouvements vifs et de mouvements lents. Une forme dite d'école se fixe alors en trois mouvements (vif-lent-vif), auxquels on ajoute, entre la partie lente et le final, un menuet, puis, plus tard, un scherzo. Mais cette forme d'école, académique, n'est employée qu'exceptionnellement par les grands musiciens qui, respectant son esprit, donnent libre cours à leur imagination. On peut dire que le point culminant de cette imagination créatrice est atteint par Beethoven, ce qui fit dire à Berlioz : « Les grandes sonates de Beethoven serviront d'échelle métrique pour mesurer le développement de notre intelligence musicale. » C'est Liszt qui, le premier, dans sa *Sonate pour piano* en *si* mineur (1852-1853), parvint à faire, en un seul mouvement, une synthèse des trois mouvements très différenciés qui constituaient les sonates traditionnelles. Depuis lors, cette forme, devenue d'une extrême ductilité sans rien perdre de sa solidité, imprègne la musique à tel point qu'il peut être dit, sans que cela soit forcément une boutade, qu'il était difficile, jusqu'à une époque récente, d'écrire une œuvre musicale qui ne participe pas, de plus ou moins loin, de la forme sonate.

• Les origines

C'est au début du XVIIe siècle, alors que commence à se développer une musique purement instrumentale, que l'on voit apparaître la dénomination de *canzon da sonare* ou *canzon sonata* pour des pièces destinées à être exécutées par des instruments sans le recours à la voix humaine. Salomone Rossi et Giovanni Gabrieli emploient,

respectivement en 1613 et 1615, les titres de *Varie Sonate* et *Canzoni e sonate*. En fait, les discussions purement musicologiques ne sont pas terminées en ce qui concerne l'origine de l'usage du mot « sonate » pour désigner des œuvres pour instruments à vent ou à archet. Ce que l'on sait, c'est que les premières sonates en trio datent de 1613 et de 1615 (Salomone Rossi et Tarquinio Merula). À cette époque, un certain type instrumental se fixe provisoirement (deux violons et une basse continue), type qui devait être utilisé par un très grand nombre de musiciens italiens. Mais les premières sonates pour violon seul apparaissent sous le titre de *sinfonia* (Biagio Marini). Les compositeurs allemands, de leur côté, pratiquaient les parties (*partita*), suite de morceaux de danse et, à partir de la seconde moitié du XVII^e^ siècle, les font volontiers précéder d'une *sinfonia* ou d'une *sonata*, le premier terme étant plutôt réservé à une écriture homophone, qui se présente sous forme d'accords et dont le caractère est plus harmonique que contrapuntique. Vers 1670, la suite commence à être formée de plusieurs mouvements dont plus aucun n'est un air de danse, et elle s'introduit ainsi en Italie. Une distinction s'établit alors entre la sonate italienne, dans laquelle figure généralement un mouvement fugué (*sonata da chiesa*), et la suite d'airs de danse qui prend le titre de *sonata da camera*. Lorsque François Couperin introduisit la suite dans la musique française, il prit soin de franciser le terme et écrivit des « sonades ». Johann Kuhnau (1660-1722) fut le premier à abandonner le terme de toccata pour des pièces écrites pour instruments à clavier et à adopter celui de sonate. Quant à Domenico Scarlatti, il désigne ainsi des pièces courtes, isolées, écrites pour le clavecin. Avant donc que la forme sonate se constitue solidement, on assiste à une sorte de conquête linguistique du mot lui-même, ce dernier désignant des œuvres fort différentes les unes des autres.

• Constitution d’une forme musicale

La naissance de la forme dite sonate se fit, au cours du XVIIIe siècle, progressivement, et en profitant de l’apport de nombreux musiciens, parmi lesquels on peut citer Pergolèse, Haendel et Jean-Sébastien Bach, les fils de Bach, Pietro Antonio Locatelli, Franz Xaver Richter, les musiciens de l’école de Mannheim, Johann Stamitz, Luigi Boccherini, Muzio Clementi, et, enfin, Haydn et Mozart. Il serait vain de croire, toutefois, que la fixation de cette forme ait pu obéir à un véritable plan concerté. Il est beaucoup plus raisonnable d’y voir une sorte d’évolution naturelle, une logique de l’histoire musicale, dont le résultat devait, plus ou moins fatalement, aboutir à la forme que nous connaissons, fondée sur un heureux équilibre entre l’unité qui est assurée par le schème formel et la variété qui est garantie par le bithématisme. Sans qu’il soit possible d’analyser minutieusement le mécanisme de cette évolution, on peut cependant retrouver l’origine des divers courants convergents qui aboutissent à ce qui, maintenant, est définitivement fixé dans notre esprit par les principaux chefs-d’œuvre des plus grands maîtres.

Il est d’abord certain que, commençant avec la musique purement instrumentale, la notion de sonate est liée à la notion de musique pure, c’est-à-dire celle qui se passe de toute référence extramusicale et, a fortiori, de la référence littéraire imposée par le texte dans la musique vocale. Ensuite, l’ouverture ayant été, dans l’opéra et le drame musical, le seul moment de musique uniquement instrumentale et, à ce titre, ayant eu sa forme fixée, il est vraisemblable que l’alternance des mouvements vif-lent-vif lui soit empruntée, par l’intermédiaire de l’ouverture dite à l’italienne ; car l’ouverture à la française était fondée sur l’enchaînement lent-vif-lent. C’est d’ailleurs souvent par un mouvement lent que commençaient les suites, desquelles la sonate garde la division en

renouvellement. L'exemple de Liszt est, à cet égard, significatif, car si, d'un côté, il tente de se dégager de la forme sonate en étant l'un des créateurs du poème symphonique, de l'autre, il réussit, avec sa *Sonate pour piano* en *si* mineur, à y insuffler une vigueur nouvelle en resserrant le principe de la composition de telle façon que les trois mouvements traditionnels se trouvent condensés en un seul. Ce que, plus tard, fera également Berg. Après Liszt, d'ailleurs, de nombreuses œuvres seront parfois construites à partir de la forme sonate sans en porter le nom, par exemple, les rhapsodies pour piano de Brahms. C'est seulement à l'époque moderne que l'on voit la forme sonate être véritablement dépassée par les recherches concernant les structures dites ouvertes, alors que la sonate était une structure close, à la fois complète et unique. En ce sens, on peut dire que la *Troisième Sonate pour piano* de Boulez n'a de sonate que le nom.

• L'équilibre entre l'unité et la variété

La notion de structure dite close qui vient d'être évoquée permet de mieux comprendre la prodigieuse emprise de la forme sonate sur près de trois siècles de musique européenne. En effet, l'un des problèmes les plus difficiles posés au compositeur de musique pure est celui qui consiste à obtenir, à partir d'un langage abstrait, non signifiant, c'est-à-dire le langage des sons, une cohérence, un discours qui soit perçu, par les auditeurs, comme se suffisant à lui-même. Dans cet esprit, toute l'histoire de la polyphonie occidentale pourrait être décrite à partir de l'énumération des règles diverses inventées par les musiciens pour réaliser à la fois l'unité qui donne la cohérence et la variété qui protège de l'ennui.

Lorsque, cessant d'être principalement vocale, la musique dut abandonner les divers supports littéraires qui lui servaient

longueur et leur platitude, soit par leur gaucherie et leur brièveté. En fait, si, comme nous le disions plus haut, il est assez difficile de se libérer totalement de la forme sonate, il est aussi difficile de s'y adonner et d'y réussir. C'est pourquoi, avec la fugue, la sonate est l'un des exercices d'école les plus salutaires aux étudiants en composition musicale.

• La sonate dite d'école

La sonate dite d'école est la représentation d'un schème formel issu des premières œuvres construites en plusieurs mouvements, et dont le premier était fondé sur l'opposition de deux thèmes, telles qu'elles avaient été écrites par les précurseurs du genre, c'est-à-dire les fils de Bach (et, tout particulièrement, Johann Christian et Carl Philipp Emanuel) et les musiciens de l'école de Mannheim. On considérera ici la forme la plus académique, c'est-à-dire la sonate en trois mouvements, le quatrième – un menuet ou un scherzo – s'intercalant entre le mouvement lent et le final, obéissant (lorsqu'il existe) à des règles suffisamment strictes et suffisamment connues pour être ici négligées. En fait, c'est surtout le premier mouvement (généralement un allegro) qui est caractéristique de la forme sonate. L'importance de ce premier mouvement est telle que, dans toutes les tentatives de rénovation de la forme sonate qui ont été faites, et, notamment, dans la fameuse sonate de Liszt, on peut admettre que l'essentiel des efforts du compositeur a consisté à essayer de faire participer l'ensemble des mouvements de la construction du premier.

Ce premier mouvement (un mouvement vif) est donc construit à partir de deux thèmes. Le plan général, très simplifié, peut être décrit de la manière suivante : 1° exposition du premier thème, dans la tonalité principale ; 2° transition entre le premier et le second

Quant au troisième mouvement, qui, lui aussi, est un allegro ou un presto, traditionnellement plus vif et plus brillant que le premier, la coutume est d'adopter, pour lui, la forme rondo, c'est-à-dire une alternance d'un motif principal, repris comme un refrain entre des divertissements ou des développements. Il ne manque cependant pas d'exemples, et notamment chez Haydn et Mozart, dans lesquels on constate pour le final de la sonate l'utilisation non plus du rondo, mais d'une structure analogue à celle du premier mouvement.

Telle qu'elle vient d'être décrite, la sonate d'école peut donc paraître un peu figée, un peu guindée, ce qui explique qu'elle ait été responsable de nombreuses œuvres académiques et sans intérêt. Mais on voit facilement comment, si l'on en conserve le principe, on peut en tirer une variété presque infinie. Dans l'histoire de la musique, on ne rencontre qu'exceptionnellement des sonates bâties selon un plan aussi rigoureux. Assez souvent, les compositeurs utilisent, en lieu et place de l'un des mouvements décrits, une autre forme musicale. La plus couramment employée est le thème et variations que l'on trouve fréquemment comme deuxième mouvement, plus rarement comme premier (*Sonate pour piano* en *la* majeur, « Alla turca », K 331, de Mozart). Plus exceptionnellement s'introduit une fugue à l'intérieur de la sonate (Beethoven), et il est même arrivé que le dernier mouvement soit une passacaille (final de la *Quatrième Symphonie* de Brahms).

Si le mot « sonate » ne sert pratiquement à désigner que des œuvres écrites pour un très petit nombre d'instruments, la *forme* sonate se trouve, quant à elle, dans d'innombrables œuvres classiques ou romantiques, depuis le quatuor jusqu'à la symphonie, en passant par le concerto. Si cette forme a pu revêtir de multiples aspects, c'est qu'elle obéissait à des principes plus qu'à des règles. On peut, par conséquent, s'interroger sur l'avenir de la forme

sonate, dans la mesure où l'évolution de la musique de la fin du xx^{e} siècle, avec la multiplicité de ses écoles (aléatoire, minimaliste, spectrale, etc.), montre que les compositeurs semblent s'intéresser de moins en moins auxdits principes. La sonate était un point de convergence pour les recherches auxquelles se livraient les fils de Bach et les musiciens de Mannheim. Mais on ne discerne encore aucun point de convergence parmi les trop nombreuses tendances actuelles, sinon une fascination de plus en plus grande pour le son, l'aspect immédiatement sensible de la musique, plutôt que pour la phrase, la construction, l'aspect sémantique. Une telle orientation tendrait plutôt à éloigner de la forme sonate. Il est alors trop tôt pour savoir si cette forme sera remplacée, si, des recherches contemporaines, pourra surgir un édifice qui sera, toutes proportions gardées, l'équivalent dans le futur de ce que la sonate fut dans le passé.

Michel PHILIPPOT

Bibliographie

P. Allsop, *The Italian « Trio » Sonate : from its Origins Until Corelli*, Clarendon Press, Oxford, 1992

B. Badura-Skoda & J. Demus, *Les Sonates pour piano de Ludwig van Beethoven*, trad. de l'all. J. Malignon, Lattès, Paris, 1981

C. Hogwood, *La Sonate en trio*, trad. de l'angl. D. Collins, Actes sud, Arles, 1987

O. Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts Formen*, Bärenreiter, Kassel, 1992

C. Rosen, *Formes sonate*, trad. de l'anglais A. et M.-S. Pâris, Actes sud, 1993

J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1767, rééd. in *Œuvres complètes*, M. Launay éd., introd. J. Fabre, coll. La Pléiade, 3 vol., Gallimard, Paris, 1967-1971

A. Schönberg, *Les Fondements de la composition musicale*, Lattès, 1987

B. Selva, *La Sonate*, Durand, 1913.

SONS

Le mot « son » désigne à la fois une sensation auditive et le phénomène physique susceptible de lui donner naissance. L'*acoustique* est la science du son. Elle en étudie la production, la transmission, la détection et les effets. Un son est un phénomène à double face : face physique – c'est un ébranlement, une perturbation dans un milieu matériel élastique – et face perceptive – c'est un signal perçu par le sens de l'ouïe. On parle ainsi d'infrasons ou d'ultrasons pour désigner des vibrations de fréquence respectivement trop basse ou trop élevée pour être audibles. L'acoustique traitait à l'origine de ce qui relevait de l'ouïe, elle étudie maintenant ce qui est relatif aux sons et aux vibrations mécaniques de fréquence quelconque.

Un ébranlement sonore est en général produit par une vibration mécanique, par un mouvement matériel. Le son pourra être entendu si les ondes sonores se propagent jusqu'à l'oreille de l'auditeur. Dans des cas extrêmes, la sensation sonore peut exister en l'absence de son en tant que phénomène physique (entre autres, hallucinations auditives, expériences de stimulation directe du nerf auditif).

Dans l'ensemble des textes qui suivent, l'accent est mis sur la double face physique et perceptive des sons. Une première partie présente les propriétés spécifiques des vibrations sonores, la production et la propagation de celles-ci. Elles aideront à comprendre certaines particularités du sens de l'ouïe et de la perception auditive, qui sont traités dans l'article AUDITION, indispensables à la survie des espèces et à la communication entre

les hommes. Enfin, on traitera de la synthèse des sons – particulièrement des sons de la parole et de la musique.

Une deuxième partie traite du bruit, appellation que l'on donne au son lorsque celui-ci devient désagréable à l'audition, voire dommageable à l'appareil auditif. Les bruits sont aussi divers que leurs causes ; ils font l'objet de mesures qui permettent d'établir une législation appropriée afin de s'en protéger autant que possible. Enfin, une troisième partie concerne précisément les mesures des différentes caractéristiques des sons et des bruits ; elles font l'objet d'une science à part entière : l'audiométrie.

Jean-Claude RISSET

E.U.

SOPRANO

Terme musical qui désigne la voix aiguë chantée par les femmes et les enfants ou bien la partie supérieure d'une composition instrumentale (ainsi, les violons ou les flûtes sonnent souvent au soprano). Suivant le caractère, on distingue, eu égard à la tessiture, à l'éclat et au timbre, plusieurs sopranos dont les emplois lyriques et expressifs sont différents. La difficulté qui se rencontre dans leur nomenclature provient des vocabulaires différents employés en Italie (tradition du bel canto), en France et en Allemagne. Citons : 1° le soprano colorature (*leggiero acuto*), la plus haute de toutes les voix, qui chante jusqu'au *fa'''*, avec un timbre pur, léger et cristallin ; c'est le soprano de la Reine de la Nuit (*La Flûte enchantée* de Mozart), de Zerbinetta (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss). 2° Proche de celui-là, le soprano « dramatique » (*leggiero coloratur* des pays germaniques), lui aussi très brillant et capable de vocalises impressionnantes (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti, Constance de *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, *La Somnambule* de Bellini) ; son registre est légèrement inférieur au précédent, le timbre en est peut-être plus nuancé. 3° Le soprano *lirico* (*leggiero lirico*) est une voix de colorature plus limitée quant à ses possibilités lyriques (*La Traviata* de Verdi, Mathilde dans *Guillaume Tell* de Rossini, *Manon* de Massenet, Gilda dans *Rigoletto* de Verdi, Micaela dans *Carmen* de Bizet, Marguerite dans *Faust* de Gounod). 4° Le soprano « soubrette » coloratur possède un timbre léger et apte ordinairement à l'emploi de rôles dramatiques (Blondchen dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, Adèle dans *La Chauve-Souris* de Johann Strauss). 5° Au soprano « soubrette » ordinaire correspondraient des rôles tels que Papagena (*La Flûte enchantée*),

années 1960, veut tourner les pages d'un siècle de ségrégation pour donner enfin naissance à une nouvelle société noire américaine.

Le blues – qui, sous une forme ou une autre, avait dominé la musique populaire noire depuis les années 1920 – n'attire désormais plus la jeunesse, qui ne se reconnaît plus dans cette musique d'essence rurale qui, en outre, leur paraît terriblement désuète. La plus grande partie de la communauté afro-américaine suit d'ailleurs aussi les consignes explicites ou implicites des élites et de la bourgeoisie noires qui, à l'unisson des Églises, veulent effacer tous les signes d'une négritude liée à la ségrégation, dont le blues est évidemment un des principaux éléments culturels. Alors que le rhythm and blues et les groupes vocaux de doo-wop avaient agrégé au blues certaines tendances de la variété des années 1940 et que le rock'n'roll représentait l'aboutissement d'un long processus de mariage entre blues et hillbilly, la soul procède à l'union des sonorités dominantes du gospel avec des textes profanes, parlant du monde contemporain.

Si, musicalement, la soul s'inspire considérablement du gospel noir, le chanteur de soul se veut être le prolongement profane des sermons religieux. Le contenu socio-politique est souvent fort, le « message » (les sermons) extrêmement présent, même si nombre de morceaux sont avant tout des invitations à de multiples nouvelles danses aux figures – et aux paroles – particulièrement osées. *Be black and be proud, Stand up,* et bien d'autres appels constamment réitérés dans les paroles des chansons sont bien plus que des slogans : des engagements identitaires et culturels autour de la danse et de la musique. La soul est ainsi la réaffirmation d'une identité distincte noire dans un ensemble américain dont on veut être partie prenante sans perdre sa spécificité. Si, à la fin des années 1950, le sentiment général est qu'il faut s'intégrer absolument à l'Amérique

Thomas, Albert King, Eddie Floyd, Arthur Conley, William Bell, Johnnie Taylor, Otis Redding, Ann Peebles, Al Green...). La soul sudiste, à tendance souvent fortement bluesy, est aussi dominante à La Nouvelle-Orléans (Irma Thomas), au Texas (Joe Tex), en Alabama (Percy Sledge), sans oublier l'inclassable Isaac Hayes, qui s'est imposé auprès du public avec d'énormes succès du disque et de l'écran (*Shaft*). À Chicago, la soul bat en brèche une scène du blues qui demeurera cependant toujours importante et constituera aussi un élément clé d'une soul chicagoane qui sera toujours beaucoup plus rugueuse ici que dans la plupart des autres cités nordistes (Fontella Bass, Artie White, Bobby Rush, Tyrone Davis...). À Philadelphie, la « philly soul » favorise des arrangements élégants, léchés, parfois aseptisés, qui annoncent la déferlante du disco et qui auront les faveurs des jeunes Noirs : Jerry Butler, The O'Jays, Harold Melvin and The Blue Notes, qui comprennent parmi eux Teddy Pendergrass, qui deviendra un des grands noms du disco.

Ces styles régionaux sont aussi généralement personnifiés par des labels régionaux qui, partis des goûts et de la volonté de tout petits producteurs indépendants, ont souvent réussi à devenir d'importantes entreprises. Le label Atlantic Records – créé dès 1947 à New York par Ahmet Ertegun et Herb Abramson – a été une des forces dominantes du rhythm and blues de l'après-guerre avant de saisir aussi, avant presque tout le monde, les changements souhaités par la clientèle noire qui plébiscitaient ses disques. Stax Records (créé par Jim Stewart et Estelle Axton) et Hi (fondé par Bill Black, le bassiste d'Elvis Presley, et Willie Mitchell) sont des créations de producteurs de Memphis, souvent formés chez le label Sun de Sam Phillips. Leurs catalogues font aujourd'hui l'objet d'un véritable culte parmi des amateurs du monde entier. Il faut aussi citer Tamla Motown – fondé à Detroit par Berry Gordy –, International – créé à

SOURDINE

Appareil accessoire s'adaptant sur certains instruments à cordes ou à vent et qui permet d'en assourdir la sonorité. Faite de bois, de métal, ou d'ivoire pour les cordes, la sourdine est placée sur le chevalet et intercepte les vibrations de la caisse de résonance. Son efficacité est plus grande au violon et à l'alto qu'au violoncelle et à la contrebasse. La sourdine des cuivres est un accessoire en bois ou bien en métal, de forme conique, et s'adapte au pavillon de l'instrument (cf., déjà, les trompettes bouchées de l'*Orfeo* de Monteverdi). Enfin, il y a au piano une pédale de sourdine qui rend le son plus doux et plus voilé.

Pierre-Paul LACAS

SPATIALISÉE MUSIQUE

En musique, l'espace est, avec le timbre, un paramètre qui sera pratiquement délaissé jusqu'au xx^{e} siècle. Andrea Gabrieli et sa polychoralité, Hector Berlioz et ses rêves de masses orchestrales gigantesques, Gustav Mahler et ses orphéons ou ses fanfares militaires « lointaines », Claude Debussy et ses réflexions sur une musique construite spécialement pour le plein air, Charles Ives et sa musique « absorbant les bruits du monde » se sont certes attachés à cet aspect particulier du phénomène sonore, mais en l'envisageant plutôt comme une qualité incidente que comme un paramètre à part entière, à gérer avec la même rigueur que l'univers des hauteurs, par exemple.

Il faudra attendre la révolution électronique pour qu'un compositeur, Edgar Varèse, prenne pleinement en compte, dans son *Poème électronique* (élaboré de septembre 1957 à la fin d'avril 1958 et créé le 2 mai 1958), la spatialisation de la musique en disposant plus de quatre cents haut-parleurs à l'intérieur du pavillon Philips conçu par Le Corbusier et réalisé par Iannis Xenakis pour l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958. À vrai dire, Varèse avait déjà déclaré en 1936 : « Je recherche, dans la projection du son, la qualité d'une troisième dimension dans laquelle les rayonnements sonores ressemblent aux rayons de lumière balayés par un projecteur. »

Iannis Xenakis et Karlheinz Stockhausen sont les compositeurs qui ont le plus réfléchi sur la spatialisation de la musique. Leurs réflexions, qui portent aussi bien sur la répartition du public ou de

l'orchestre au sein de la salle de concert que sur l'écriture même, avec ou sans le support de l'électronique, déboucheront sur les concepts de relief, de mobilité et d'ubiquité sonores. Citons, parmi les œuvres les plus représentatives de ces deux compositeurs, *Terretektorh*, pour 88 instrumentistes dispersés dans le public (festival de Royan, 3 avril 1966), *Nomos Gamma*, pour 98 instrumentistes dispersés dans le public (festival de Royan, 3 avril 1969), *Polytope de Cluny*, pour bande magnétique à quatre canaux (1972), *Diatope*, pour bandes magnétiques à quatre ou huit pistes (1977) de Xenakis, et *Gruppen*, pour trois orchestres (créé à Cologne le 24 mars 1958, sous les directions conjointes du compositeur, de Pierre Boulez et de Bruno Maderua), *Carré*, pour quatre orchestres et quatre chœurs (créé à Hambourg le 28 octobre 1960, sous les directions conjointes du compositeur, de Mauricio Kagel, de Michael Gielen et d'Andrzej Markowski), *Momente*, pour soprano, quatre chœurs et treize instrumentistes (1962, 1965, 1972) de Stockhausen.

Cependant, le domaine privilégié de la musique spatialisée reste l'acousmatique, dont le support même – la bande magnétique – et l'« instrument » qui lui est irréductible – le haut-parleur – induisent les projections sonores, les couplages de zones, les trajectoires.

Alain FÉRON

mutations sonores. *Gondwana*, composé par Tristan Murail en 1980, est considéré comme une des pièces majeures illustrant ce courant. On trouve dans cette œuvre tous les principes de la synthèse orchestrale, notamment la reproduction du timbre d'une cloche, des fréquences et des dynamiques qui le composent, par les instruments de l'orchestre, dont les sonorités respectives fusionnent pour simuler la cloche. L'orchestre n'est plus qu'un seul et unique instrument qui simule l'attaque franche, l'extinction lente et la hauteur très approximative de cette cloche. Mais que peut apporter l'imitation d'un instrument par tout un orchestre ? Une œuvre comme *Gondwana* ne peut être considérée comme une simple imitation naturaliste ou réaliste. La métamorphose de tout un orchestre ainsi agencé charrie une poésie forte. Cette démarche compositionnelle se présente plutôt comme une manière d'assumer la réalité sonore tout en la transcendant.

Juliette GARRIGUES

Bibliographie

D. Cohen-Lévinas dir., « L'Itinéraire », in *La Revue musicale*, Richard Masse, Paris, 1991 ; *Le Temps de l'écoute : Gérard Grisey ou la Beauté des ombres sonores*, L'Harmattan, Paris, 2004.

L'orchestre a conservé le principe de fonctionnement traditionnel des orchestres allemands et se partage entre la fosse d'orchestre, pour les services de l'Opéra de Dresde (Semperoper), et les concerts symphoniques. La longue tradition qui s'est forgée dans le domaine de la musique romantique allemande en a fait l'un des orchestres les plus recherchés dans ce répertoire, qu'il enregistre sous la direction des chefs les plus illustres. Le maintien de cette tradition est assuré par la présence aux premiers pupitres de nombreux professeurs à la Musikhochschule de Dresde, dont les élèves s'intègrent progressivement à l'orchestre, pratique qui s'est particulièrement développée depuis Wüllner – qui était simultanément directeur musical de la Staatskapelle et directeur de la Hochschule – et qui maintient la sonorité spécifique des différents pupitres. Ernst von Schuch, qui a exercé le plus long mandat à la tête de cet orchestre depuis le milieu du XIX^e^ siècle, a ouvert le répertoire à la musique de Richard Strauss (créations de *Salomé* en 1905, d'*Elektra* en 1909, du *Chevalier à la rose* en 1911) et a fait connaître en Allemagne la musique française de l'époque. Fritz Busch, à qui l'on doit avec le metteur en scène Carl Ebert un renouveau total des conceptions lyriques, donne à l'orchestre un rôle essentiel à l'opéra et crée des œuvres de Ferruccio Busoni (*Doktor Faust*, 1925), Paul Hindemith (*Cardillac*, 1926), Zoltán Kodály (*Danses de Marosszék*, 1930) et Kurt Weill (*Le Protagoniste*, 1926). Karl Böhm a beaucoup œuvré en faveur de la musique de Richard Strauss.

Après la Seconde Guerre mondiale, la Saxe s'est retrouvée en R.D.A. alors que la plupart des grands chefs allemands passent à l'Ouest. L'orchestre ne connaît plus de ces rencontres historiques et durables avec certains chefs qui ont fait son histoire ; mais la force de la tradition est tellement vive que la Staatskapelle se maintient, dans son répertoire, à un niveau exceptionnel et constitue toujours l'un des piliers de la vie musicale allemande, même si elle se situe

STAATSOPER DE BERLIN

La capitale allemande possède trois théâtres lyriques dont deux, le Staatsoper et le Komische Oper, se trouvaient à Berlin-Est du temps de la R.D.A. La chute du Mur et la réunification des deux Allemagnes rendit à ces deux lieux leur identité nationale intrinsèque.

Si le Deutsche Oper dut son origine à la soif de culture et au désir d'élévation sociale de la bourgeoisie, le Staatsoper était, lui, de naissance aristocratique. Érigé par l'architecte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff à la demande du roi Frédéric II, il fut inauguré le 7 décembre 1742 avec l'opéra de Carl Heinrich Graun *Cleopatra e Cesare.* Construit sur l'avenue Unter den Linden (« sous les tilleuls »), il reçut le nom de « Lindenoper ». Victime de trois incendies – le premier en 1843, les deux autres en 1942 et en 1945 à la suite de bombardements –, il fut à chaque fois reconstruit dans le style rococo initial. Il n'abrita pas immédiatement les événements majeurs de l'activité lyrique, qui eurent lieu au Königliches Nationaltheater, notamment la création du *Freischütz* de Weber sous la direction du compositeur, le 18 juin 1821. Ce sont deux personnalités prestigieuses, Gaspare Spontini à partir de 1820 et Giacomo Meyerbeer, qui lui succéda en 1842 comme Generalmusikdirektor, qui, malgré leur attachement au classicisme, surent ouvrir le théâtre à la musique romantique. Le « rossignol suédois » Jenny Lind fit alors ses premières apparitions, acclamées des Berlinois.

(Kärntnertortheater, 1847), mais, surtout, les représentations d'opéras de Verdi et de Wagner, ce dernier y dirigeant son *Lohengrin* en 1861.

Le nouvel opéra, ouvert en 1869 sur le Ring, ce boulevard circulaire creusé à l'emplacement des anciennes fortifications, allait désormais constituer le centre privilégié de la vie lyrique de la ville, à la croisée du Stephansdom, le quartier de la cathédrale, et du palais impérial de la Hofburg. Après le *Don Giovanni* en allemand donné le 25 mai, son premier directeur, Johann von Herbeck, présenta le 10 mars 1875 la fameuse *Königin von Saba* de Karl Goldmark en création mondiale, précédant les premières représentations viennoises de la *Genoveva* de Schumann et d'*Aïda* de Verdi. Il revint à son successeur, Franz Jauner, mais avec sa participation en tant que directeur musical, de constituer la troupe qui, selon une tradition jamais abandonnée depuis, serait attachée de manière permanente au théâtre. On y relève les noms d'Amalie Materna, première Kundry de Bayreuth, et de Hermann Winkelmann, Theodor Reichmann et Emil Scaria, respectivement créateurs des rôles de Parsifal, Amfortas et Gurnemanz au Festspielhaus, le 26 juillet 1882. À noter encore les noms d'Ernest Van Dyck et de Marie Renard, le couple d'amoureux du *Werther* de Massenet, donné en première mondiale, et en allemand, le 16 février 1892.

La direction de Gustav Mahler, maître des lieux entre 1897 et 1907, s'inscrit en lettres d'or dans l'histoire de la Hofoper (c'est-à-dire Opéra de cour) de Vienne. D'abord chef d'orchestre, puis administrateur et finalement directeur artistique, le célèbre compositeur, passionné de mise en scène, attaché à la cohérence artistique des spectacles dont il veille, avec son chef décorateur Alfred Roller, à peaufiner l'esthétique visuelle autant que musicale,

l'industrie du disque à deviner le potentiel de ce « son de Memphis ». Grâce à lui, Atlantic devient le distributeur national et international des disques produits par Stax. C'est également grâce à lui que plusieurs titres cultes interprétés par des chanteurs non originaires de Memphis verront le jour : *Respect* (1965), d'Otis Redding (originaire de Georgie), les disques de ce dernier étant distribués sous le label Volt, filiale de Stax, *In the Midnight Hour* (1965), de Wilson Pickett (venu de Detroit et originaire d'Alabama), distribué par Atlantic, et *Soul Man* (1962), de Sam and Dave (originaires de Floride). À la fin des années 1960, les bonnes relations entre Noirs et Blancs chez Stax se détériorent du fait des tensions sociales et politiques qui ébranlent le pays et qui atteignent leur paroxysme lors de l'assassinat de Martin Luther King, dans un hôtel proche du studio.

Toujours dirigée par ses fondateurs mais représentée par Al Bell, qui devient vice-président et copropriétaire du label, Stax connaît ses plus gros succès commerciaux au début des années 1970 avec des tubes enregistrés à Detroit, à Chicago et à Muscle Shoals (Alabama), ainsi que dans ses propres studios, par Johnnie Taylor, Isaac Hayes, The Staple Singers, The Dramatics et bien d'autres. On retrouve de nombreuses chansons de cette époque, ainsi que des membres de la section rythmique d'origine, dans le film *The Blues Brothers*, de John Landis (1980).

Charlie GILLETT

E.U.

des pochettes dessinées par le talentueux Barney Bubbles aidera également à populariser l'image de la firme. La série de titres interprétés par le groupe Madness au début des années 1980 (tous accompagnés de clips plein d'esprit réalisés par Robinson) illustre à la perfection le style inimitable du label. Lorsque les majors du disque, aux assises financières bien plus solides, comprirent que le marketing était la clé du succès ; Stiff leur avait montré la voie, provoquant ainsi son propre déclin à la fin des années 1980.

Peter SILVERTON

E.U.

STRUCTURE

Comme le langage tout court, le langage musical est organisé par une syntaxe. À l'instar d'un texte littéraire, une œuvre musicale repose sur des idées, a un sens, une finalité ; à cette fin, les éléments dont elle est constituée sont agencés d'une manière que l'on appelle structure musicale.

• Éléments constitutifs de la structure

De tous les éléments constitutifs de cette structure, le motif (ou cellule) est le plus fondamental. Il peut être considéré comme l'équivalent du mot ; comme lui, il est le plus petit ensemble ayant un sens, soit mélodique, soit rythmique, soit encore les deux. Comme le mot, qui peut comporter plusieurs syllabes, mais dont une seule est accentuée, le motif n'a en général qu'un seul accent (dans le cas de certains mouvements particulièrement lents, de mélodies très amples ou de certaines cadences, il peut en contenir plusieurs). Un motif est plus ou moins long : il peut être motif-temps (c'est-à-dire contenu dans un seul temps) ou être à cheval sur plusieurs temps ; il peut être motif-mesure ou occuper plusieurs mesures, mais son étendue métrique excède rarement deux mesures.

La phrase a pour principale caractéristique de présenter un sens mélodique fini. Elle comprend toujours plusieurs motifs et présente toujours un début, un point culminant et une conclusion, qui peut être définitive si elle se termine par une cadence conclusive (enchaînement d'accords qui conclut un mouvement ou une pièce)

ou suspensive si elle se termine sur une demi-cadence (repos sur la dominante). Son étendue métrique moyenne est de huit mesures.

Constituée par un ensemble de phrases, la période est généralement composée soit de motifs mélodico-rythmiques identiques transposés dans diverses tonalités, soit de motifs différents dans une même tonalité. Chaque période correspondant à l'expression d'une idée musicale est appelée thème. Un mouvement de sonate ou de symphonie est le plus souvent constitué de deux grandes périodes.

Comme dans le discours parlé, la ponctuation musicale est liée, d'une part, au sens et aux idées, et d'autre part à la respiration qui en découle. Le phrasé musical est en effet composé d'élans et de retombées d'énergie, et cette ponctuation musicale est parfaitement perceptible. Par analogie avec le discours verbal, dans lequel une séquence d'idées est organisée par des virgules et des points, dans la phrase musicale, un repos sur la dominante (demi-cadence) correspond à la virgule et un enchaînement d'accords de la dominante à la tonique (cadence parfaite) correspond au point final. Ces demi-cadences et cadences – qui constituent véritablement l'articulation du discours musical – jouent un rôle important dans l'organisation de la structure.

• Évolution de quelques structures musicales

La structure musicale la plus simple et la plus ancienne est en deux parties : la première, A, comporte au minimum une phrase modulant au ton de la dominante ; la seconde, B, retourne et conclut dans la tonalité de départ.

Comme le rondo, la variation est une forme très ancienne qui remonte probablement à l'Antiquité grecque. Dès le Moyen Âge, elle s'organise dans le répertoire grégorien pour atteindre, à la fin de la Renaissance, le principe de la variation polyphonique, qui repose sur la répétition modifiée d'un motif, un thème de forme AB ou ABA subissant plusieurs transformations mélodiques et rythmiques appelées variations ; mais, à travers ces « déguisements », le thème de départ doit rester reconnaissable. Si la variation est une structure musicale, elle est cependant avant tout un procédé d'écriture, au même titre que l'imitation canonique ou que la fugue.

Juliette GARRIGUES

(1953) et *Chronochromie* (1960) d'Olivier Messiaen, *Metastasis* (1954) de Iannis Xenakis, *Epifanie* (1961) de Luciano Berio, *Atmosphères* (1961) et *Lontano* (1967) de György Ligeti, ainsi que des partitions de Paul Hindemith (*Concerto pour cor*, 1949), Karl Amadeus Hartmann (*Deuxième Symphonie*, 1950), Wolfgang Fortner (*Fantaisie sur B.A.C.H.*, 1950), André Jolivet (*Concerto pour harpe*, 1952), Karlheinz Stockhausen (*Spiel*, 1952 ; *Punkte*, 1963 ; *Trans*, 1971), Luigi Dallapiccola (*An Mathilde*, 1955), Luigi Nono (*Incontri*, 1955 ; *Varianti*, 1957), Krzysztof Penderecki (*Anaklasis*, 1960), Giuseppe Sinopoli (*Tombeau d'Armor I*, 1975 ; *Tombeau d'Armor III*, 1978), Wolfgang Rihm (*Morphonie*, 1973 ; *Sub-Kontur*, 1975), Alfred Schnittke (*Passacaglia*, 1981), Michaël Levinas (*Par-delà*, 1994), Kaija Saariaho (*L'Amour de loin*, 2000), Philippe Boesmans (*Fanfare III*, 2002), Georg Friedrich Haas (*Limited Approximations*, 2010), Philippe Manoury (*In Situ*, 2013)...

Deux grands chefs rompus à cette diversité de répertoires ont marqué l'orchestre : Hans Rosbaud (1948-1962) et Ernest Bour (1964-1979). De 1980 à 1986, son chef permanent a été le Polonais Kazimierz Kord avant qu'il ne retrouve, avec Michael Gielen (1986-1999), un chef s'inscrivant dans la tradition des deux précédents. Depuis 1999, deux Français en assurent la direction : Sylvain Cambreling (1999-2011), puis François-Xavier Roth (depuis 2011).

Alain PÂRIS

Sugar Hill Records disparaîtra en 1986 ; Rhino Records rachètera en 1995 tous ses masters, publiés et non publiés.

Charlie GILLETT

E.U.

SUITE

À l'origine, on désignait par « suite » une série d'airs de danse écrits dans la même tonalité (majeure ou mineure) mais de rythme et de caractère différents.

On peut faire remonter au Moyen Âge l'usage de lier les danses, deux par deux : une lente et une vive. On remarque aussi que l'*estampida* ou *estampie*, danse d'origine provençale, est divisée en plusieurs sections — ou *puncta* — offrant, par l'alternance des cadences « ouvertes » ou « closes », une périodicité mélodique interne.

Avec la Renaissance apparaît un abondant répertoire. On trouve ainsi, en 1508, dans les premières tablatures publiées par l'éditeur vénitien Petrucci (*Intavolatura de lauto*), des suites de trois danses : pavane, saltarelle, piva (danse modérée à 6/8).

Mais le couple traditionnel au XVI^e^ siècle est constitué par la pavane et la gaillarde. La pavane, d'origine italienne, tire son nom de la ville de Padoue (*padovana*). C'est la danse noble, par excellence. La gaillarde, par contraste, danse alerte à trois temps, fournit aux jennes cavaliers l'occasion d'éblouir leurs partenaires par leur agilité. L'étiquette veut d'ailleurs que les bals de Cour s'ouvrent par une danse solennelle, à laquelle succède la danse vive réservée aux plus jeunes seigneurs et damoiselles.

Au couple pavane-gaillarde se joignent les autres danses favorites de l'époque : basse danse, branles simple et double, tourdion, puis volte et passamezze. D'autre part, les luthistes ont

l'habitude de faire précéder ces séries de danses d'un prélude improvisé, qui leur permet d'assurer l'accord de leur instrument et d'imposer la tonalité. Ce prélude devait avec les clavecinistes, prendre un caractère plus élaboré, tout en conservant néanmoins son aspect de « musique non mesurée ».

En passant du luth au clavecin, la suite s'enrichit de nouvelles danses, qui remplacent les rythmes de la Renaissance tombés en désuétude : sarabandes, allemandes, courantes, menuets, passepieds, rigaudons, bourrées... La gigue, d'origine anglaise, n'apparaît, elle, que plus tard. La suite pour clavier devient, ainsi, la première forme organisée de musique instrumentale.

Alors qu'en Italie et en Allemagne, on la nomme *partita*, et en Angleterre *lessons*, elle est baptisée *ordre* sous la plume de François Couperin.

En se développant, la suite admet des morceaux de caractère plus abstrait et plus ample : la *toccata*, par exemple, remplaçant le prélude. Frescobaldi fait paraître, en 1614, ses *Toccate e Partite d'intavolatura di cembalo*. Certaines danses sont pourvues de « double » ou variation. L'usage se répand de faire alterner un menuet en majeur et un menuet en mineur, avec reprise du premier. (Il en est de même pour les passepieds et rigaudons.) On trouve quelquefois, en guise de final, des pièces développées en forme de chaconne ou de passacaille, genres qui connaîtront une carrière indépendante. Enfin mentionnons l'introduction de pièces descriptives ou pittoresques qui, groupées, constituent de véritables programmes : en exemple, Couperin avec *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* et *Les Folies françaises ou les Dominos*.

depuis les *Simphonies pour les soupers du Roy* de Michel Richard Delalande jusqu'aux vastes fresques qu'Haendel compose pour la cour d'Angleterre, *Water-music* et *Fireworks-music*.

L'instrumentation s'enrichit progressivement : des vingt-quatre violons du Roi, base de l'orchestre de Lulli, auxquels s'ajoutèrent naturellement flûtes et hautbois, on recourut pour les fêtes de plein air aux cuivres et timbales de la Grande Écurie.

Les sérénades, cassations et divertissements de l'ère classique, sous l'influence du « style galant », s'écartent de l'esprit de l'ancienne suite : moins de solennité, plus de légèreté ; on peut parler à leur propos de « musique fonctionnelle ».

Quant aux suites des auteurs modernes, sauf référence précise au passé, comme dans le cas de la *Suite bergamasque* de Debussy, elles apparaissent plus libres et s'apparentent au divertissement classique.

Roger BLANCHARD

SUN RECORDS

Ancien ingénieur radio, Sam Phillips fonde en 1950 Memphis Recording Service au 706 Union Avenue, à Memphis (Tennessee). Il propose à ses premiers clients – les labels de rhythm and blues Modern Records, de Los Angeles, et Chess Records, de Chicago – de chercher et d'enregistrer pour leur compte des artistes locaux. Doté d'un talent inné pour mettre à l'aise les musiciens dans son studio, Sam Phillips va faire enregistrer au cours des trois années qui vont suivre certains des classiques de B. B. King, de Howlin' Wolf et du tout jeune Ike Turner. Après avoir enregistré plusieurs titres qui se placent en première position au classement américain de rhythm and blues – *Rocket 88* (1951) de Jackie Brenston et *Booted* (1952) de Rosco Gordon –, Sam Phillips fonde son propre label, qu'il baptise Sun Records. La toute nouvelle firme discographique garde la même veine musicale et offre avec son premier « tube », *Bear Cat* de Rufus Thomas (1953), une réponse au titre à succès *Hound Dog*, enregistré à Houston, au Texas, par Willie Mae (« Big Mama ») Thornton.

L'année suivante, Sam Phillips commence à faire enregistrer son premier chanteur blanc, Elvis Presley, alors inconnu, mais dont les cinq *singles* (dix titres) qui seront enregistrés chez Sun Records restent parmi les plus grands succès pop du xx^{e} siècle : *That's All Right* et *Blue Moon of Kentucky, Good Rockin' Tonight* et *I Don't Care If The Sun Don't Shine, Milkcow Blues Boogie* et *You're A Heartbreaker* (1954), *Baby Let's Play House* et *I'm Left, You're Right, She's Gone, I Forgot To Remember To Forget* et *Mystery Train* (1955). La country, le gospel et le blues s'y mêlent pour

donner un genre complètement nouveau, empreint d'émotion, de fierté et d'un irrésistible sentiment de liberté. Sun Records va alors attirer nombre de jeunes talents des États du Sud, au premier rang desquels Carl Perkins, Johnny Cash et Jerry Lee Lewis. Dans ses enregistrements, Sam Phillips manifeste beaucoup d'humour et une remarquable inventivité. Son utilisation simple mais ingénieuse de l'écho contribuera à définir le nouveau son du rock and roll.

Charlie GILLETT

E.U.

SWING

Appelé aussi middle jazz ou mainstream, le swing se développe dans les années 1930. Il représente l'âge d'or des grands orchestres, dont les plus fameux sont ceux de Duke Ellington et de Count Basie.

Dans les années 1930, alors que le style New Orleans commence à décliner, de grandes formations apparaissent dans l'univers du jazz : profitant de l'euphorie du New Deal, Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman, Glenn Miller ou Earl Hines imposent leurs big bands et font danser les États-Unis. Composés couramment de treize musiciens – une section rythmique (basse, batterie, piano et guitare) et des vents (cuivres et anches) –, ces orchestres adoptent le four beats. L'écriture est construite autour de riffs* (employés à l'origine à Kansas City) et repose sur une ligne de contrebasse appelée walking bass*. Le tuba est devenu obsolète, le banjo est délaissé au profit de la guitare, la pulsation est donnée par la cymbale* ride ou la paire de cymbales* charleston. Le rythme harmonique s'accélère et les accords s'enrichissent.

Le swing est une forme de jazz appartenant au mainstream, ou middle jazz. Il s'agit également d'une manière spéciale de faire vivre le temps, grâce à un « balancement » que la notation musicale a du mal à fixer. Les solistes comme l'orchestre doivent savoir garder la souplesse rythmique qui permet à Jimmie Lunceford, par exemple, de faire swinguer les questions-réponses de ses sections, particulièrement dans les tempos moyens.

De son côté, Duke Ellington joue jungle en employant des effets dirty* et une batterie qui évoque l'Afrique. Count Basie apporte des contrastes dans l'orchestration : séparation des lignes des pupitres qui jouent des riffs indépendants, blocs orchestraux, longues plages où la section rythmique improvise et qui sont ponctuées par de courtes interventions du chef au piano. Benny Goodman impose ses qualités mélodiques et la cohérence du son de ses sections rendue possible par les arrangements de Fletcher Henderson.

Chaque instrument de l'orchestre peut se détacher et devenir soliste : la batterie (Gene Krupa), la contrebasse (Jimmy Blanton), le vibraphone (Lionel Hampton), la guitare (Charlie Christian) mais aussi les cuivres et les anches (Lester Young, Johnny Hodges, Bunny Berigan) s'illustrent, « poussés » par la rythmique et les formules mélodico-harmoniques des vents qui se répètent en soutien.

La scène new-yorkaise, très vivante, comprend Cab Calloway et Duke Ellington, au Cotton Club, ou Chick Webb, au Savoy Ballroom.

Dans les années 1940, le swing devient l'objet de gros enjeux commerciaux et sert à promouvoir de nombreux produits, ce qui va finir par scléroser le genre et en éloigner les créateurs.

Eugène LLEDO

SYMPHONIE

Introduction

Dans l'histoire de la musique occidentale, l'ensemble des œuvres dénommées *symphonies*, qualifiées de *symphoniques* ou qui auraient mérité de l'être, représente un volume de musique plusieurs fois supérieur à tout le reste de la production écrite – et dont la « symphonie » proprement dite, au sens où l'entendent les traités, ne constitue qu'une faible partie.

Le mot lui-même, directement emprunté au grec, apparaît vers le XVIe siècle dans le vocabulaire musical des principales nations européennes. À l'origine, pris dans son sens étymologique, il est presque synonyme de « musique » et peut désigner indifféremment n'importe quelle sorte de composition, à l'exception, sans doute, de la monodie pure. Très tôt, cependant, l'usage tend à limiter son application à la musique instrumentale – par opposition à la musique vocale – et plus spécialement à la musique d'ensemble. Puis, peu à peu, il en vient à désigner un certain genre d'écriture et un certain type de concert, et enfin une forme particulière d'œuvre pour orchestre, assez rigoureusement définie, dont Haydn, Mozart et Beethoven donnent des illustrations magistrales. Mais déjà prend naissance, dès les premières années du XIXe siècle, une tradition symphonique qui s'éloignera de plus en plus du modèle classique. Forme vivante, c'est à peine si l'on peut encore parler de forme à propos de la symphonie, qui ne cesse d'évoluer, enrichissant sa palette et modifiant sa syntaxe au point d'en faire éclater les structures. Aujourd'hui, la pâte symphonique, nourriture

quotidienne de tous les orchestres du monde entier, dépasse largement le cadre de la symphonie. Toutefois, à travers toutes ces métamorphoses, demeure comme une donnée permanente un certain esprit de recherche qui est l'esprit même de la symphonie.

• Naissance de l'esprit symphonique

Ce n'est que vers le milieu du XVIII^{e} siècle que la symphonie comme forme musicale a commencé à se dessiner. Tous les historiens ont souligné le rôle important joué dans son élaboration par les musiciens de l'école de Mannheim et par Haydn qui fut même surnommé « le père de la symphonie ». Faudrait-il donc croire que les innombrables « symphonies » de toute nature qui ont été produites au cours du XVII^{e} siècle et dans la première moitié du XVIII^{e}, tant en France qu'en Italie ou en Allemagne, ont bénéficié d'une erreur d'appellation ?

J. Haydn . *Le compositeur autrichien Joseph Haydn est souvent considéré comme le père de deux genres de musique instrumentale : le quatuor à cordes et la symphonie.*

Il est vrai que le même mot pouvait recouvrir des objets en apparence fort différents. Tantôt il s'agissait de ritournelles d'orchestre à l'intérieur d'un opéra (c'est ainsi qu'on publia séparément des « Symphonies de M. de Lully »), tantôt ce sont des concerts d'orchestre dont la construction s'apparente à celle de la « suite », tantôt ce sont des pièces de musique de chambre en trio ou en quatuor, tantôt une ouverture pour orchestre dans la tradition de l'opéra français, tantôt, enfin, on désigne sous le même nom des pièces vocales avec accompagnement d'orchestre, et on le retrouve plusieurs fois sous la plume de Jean-Sébastien Bach à propos de pièces de clavecin.

Copyrighted material

• Le mariage des instruments

La recherche d'une toujours plus grande précision dans l'écriture qui animait les premiers symphonistes les conduisit à attacher une importance inhabituelle aux instruments chargés d'exécuter chacune des différentes parties. Jusque-là, les compositeurs montraient le plus souvent à cet égard beaucoup de discrétion, non pas qu'il ait été réellement indifférent de confier telle partie de dessus à un hautbois ou à une flûte plutôt qu'à un violon – il ne faudrait pas croire que la valeur expressive des timbres propres à chaque instrument ait été méconnue jusque-là –, mais ce choix était en général considéré comme ne relevant pas directement du travail de composition.

Il faut d'ailleurs remarquer que tant que les orchestres de professionnels demeurèrent en petit nombre il y avait intérêt, pour le compositeur comme pour l'éditeur, à ne pas limiter les possibilités d'exécution par des contraintes instrumentales trop précises. Les « Pièces de clavecin en concerts avec un violon *ou* une flûte et nne viole *ou* un deuxième violon » de Rameau ne sont pas une exception.

Une partition symphonique ignore en principe ce genre de complaisance. De la petite flûte à la contrebasse, elle assigne à chaque instrument de l'orchestre son rôle exact. Ainsi, le compositeur peut-il jouer avec une certaine sécurité sur les ressources du coloris instrumental, qui va prendre une importance de plus en plus grande au cours du XIX^{e} siècle. La manipulation de l'appareil orchestral exige, outre la connaissance des possibilités techniques propres à chaque instrument, celle des effets produits par leurs combinaisons. Avant d'être une alchimie des sons,

l'orchestration en sera d'abord la cuisine et Berlioz s'en fera l'Antoine Carême.

• L'orchestre symphonique

Le développement de l'esprit symphonique avec toutes ses exigences sur le plan de l'exécution est lié au développement des grands orchestres de professionnels, à l'amélioration et surtout à la normalisation de la facture, et à la diffusion dans toute l'Europe des mêmes techniques instrumentales. Dans une certaine mesure, l'histoire de la symphonie – morceau de concert par excellence – se confond avec celle de l'orchestre moderne, qui prend le nom de « symphonique » lorsqu'il est au complet.

La plupart des symphonies de Haydn ont été écrites pour un orchestre d'une trentaine de musiciens comprenant, en plus des cordes, 2 hautbois, 2 cors et 2 bassons. Mozart n'en demande pas beaucoup plus, mais, peu à peu, irrésistiblement, l'orchestre s'enrichit en accueillant sans cesse de nouveaux instruments à vent et à percussion qui entraîneront – par un souci d'équilibre d'ailleurs discutable – une augmentation du nombre des cordes. Il est vrai que la notion de « masse » sonore appartient à la nature fondamentale de la symphonie.

La coordination des éléments de ce vaste ensemble pose des problèmes spécifiques qui ont donné naissance à un musicien d'un nouveau genre : le chef d'orchestre. Si l'on songe que certaines partitions sont écrites sur du papier à 32 portées, on admettra que l'exécution d'une œuvre de cette nature est une opération complexe qui tient à la fois de l'entreprise industrielle et des grandes manœuvres militaires.

savantes inventions des organistes n'étaient admises que comme interludes entre les chants prévus pour la liturgie.

Un des plus grands mérites des « symphonistes » est d'avoir revendiqué hautement la dignité de la musique instrumentale en présentant leurs œuvres comme des « objets » qu'on doit écouter avec respect sinon avec intérêt. On peut facilement imaginer que les premières exécutions de symphonies au « Concert spirituel » ont donné pour la première fois aux Parisiens l'occasion d'écouter de la musique instrumentale sans s'occuper en même temps d'autre chose. La musique n'est plus seulement l'oruement d'une fête, elle est devenue l'objet même de la fête : il s'agit là d'une nouveauté tout à fait révolutionnaire. Peu à peu, le public en viendra à ressentir l'exécution solennelle d'une symphonie comme la célébration d'une sorte d'office religieux ou la représentation d'un mystère. En fin de compte, c'est toute la musique qui a bénéficié de cette « sacralisation du concert ».

À partir de Mozart, et surtout de Beethoven, la symphonie a définitivement conquis ses lettres de noblesse. Bientôt, elle va occuper la position la plus élevée dans la hiérarchie des genres. Elle est, pour le musicien, à la fois le signe de la maîtrise technique et la consécration de la réussite sociale : une somme dans laquelle il a mis toute sa science et quelquefois même toute sa philosophie – une sorte de testament musical. Chaque symphonie a des allures de monument. Le temps n'est plus où Haydn pouvait écrire plus de cent symphonies et Mozart une quarantaine en si peu d'années. Depuis Beethoven, les compositeurs les plus féconds dépassent rarement le cap de leur « neuvième symphonie ».

Entre la symphonie *La Reine* de Haydn, la *Neuvième* de Beethoven, la *Fantastique* de Berlioz, la *Rhénane* de Schumann, la

Huitième de Mahler, la *Symphonie en ré mineur* de Franck et la *Symphonie de Psaumes* de Stravinski, les dissemblances d'aspect et de structure frappent sans doute plus nettement que les liens de parenté. Dans tous ces cas, cependant, il s'agit bien de symphonies. C'est précisément ce qui a fait la fécondité de la forme « symphonie », dont l'idée générale s'est affirmée vers le milieu du XVIII^e^ siècle, que cette aptitude à subir toutes sortes d'amendements, voire de métamorphoses, sans pour autant perdre son identité.

La célèbre « forme classique » de la symphonie dans laquelle une tradition pédagogique un peu simpliste voit le point de départ de l'évolution ultérieure du genre n'est en fait, nous le savons à présent, qu'un état transitoire, un schéma formel tout juste propre à servir de modèle scolaire aux conservatoires et que ni Haydn ni Mozart n'ont eux-mêmes rigoureusement respecté. Eugène Borrel s'est amusé à compter que sur les quarante et une symphonies écrites par Mozart, une moitié est en trois mouvements et l'autre en quatre, que vingt-quatre symphonies admettent les reprises dans le premier morceau et les dix-sept autres les rejettent ; quant au menuet, il n'y paraît que vingt-deux fois.

À la lumière de cette statistique ingénue, on comprend mieux les fameuses « libertés » de Beethoven avec un « modèle » qui n'avait pas encore été établi comme tel par la tradition scolaire. L'étude de l'évolution de la forme « symphonie » fondée sur l'analyse des grandes œuvres du XIX^e^ siècle n'a qu'un intérêt descriptif et purement théorique.

L'histoire de la symphonie au XIX^e^ siècle expose un brillant catalogue où figurent les noms de presque tous les grands compositeurs. Cette forme – si tant est qu'il s'agisse d'une forme – a suscité un nombre considérable de chefs-d'œuvre. Mais il ne

faudrait pas croire que le répertoire symphonique se limite aux œuvres intitulées « symphonies ». Le style d'écriture symphonique a gagné peu à peu presque tous les domaines de l'orchestre. Les opéras, les oratorios, les ballets, les concertos sont presque toujours traités à la manière symphonique. Les musiques de scène, les musiques de films au xx^{e} siècle, et jusqu'aux chansons, sont le plus souvent justiciables des procédés symphoniques qui se sont imposés dans le monde entier comme le mode d'emploi universel de l'orchestre. Le langage symphonique sert à présent de véhicule à tous les folklores.

• L'écriture symphonique

On a vu que l'esprit symphonique était sans doute responsable de l'établissement de rapports d'un type nouveau entre le public et la musique. L'auditeur, en face d'une « symphonie » qui lui est donnée à entendre, se trouve, en quelque sorte, dans une position analogue à celle d'un spectateur en face d'un spectacle. Il ne s'agit pas, ici, comme dans le cas des œuvres musicales destinées à la scène, de traiter la musique comme accessoire de théâtre : c'est la musique elle-même qui devient un spectacle pour l'oreille. Il y a un fossé entre les exécutants et l'auditoire, comme il y a, entre la musique et le public, une distance et un recul qui n'impliquent pas nécessairement l'insensibilité : au contraire, l'histoire des concerts symphoniques apporte de nombreux exemples de « foules en délire » transportées par les seuls effets de la musique.

C'est précisément le souci de ces effets qui est la racine même de l'esprit symphonique. Si l'on admet que le concert est un spectacle, la loi du spectacle autorise – pour la bonne cause – toutes les supercheries, tous les déguisements, tous les maquillages. De même qu'il y a un art du décor, en trompe-l'œil, de même les

Bibliographie

E. BORREL, *La Symphonie*, Larousse, Paris, 1954
M. CHION, *La Symphonie à l'époque romantique*, Fayard, Paris, 1994
P. GOETSCHIUS, *Masters of the Symphony*, Boston, 1919
R. JACOBS, *La Symphonie*, P.U.F., Paris, 1983
S. KROSS dir., *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Schneider, Tutzing, 1990
D. PISTONE, *La Symphonie dans l'Europe du XIX^e^ siècle*, H. Champion, Paris, 1984
F.-R. TRANCHEFORT dir., *Guide de la musique symphonique*, Fayard, 1986.

types de mécanismes. Le Moog III était doté de deux claviers de cinq octaves qui commandaient les changements de tension (donc la hauteur du son, le timbre, les attaques et les extinctions du son ainsi que d'autres paramètres). Le compositeur ou l'interprète disposait ainsi d'une variété infinie de contrôle sonore. Ce type de technologie analogique est devenu la base des synthétiseurs modulaires comme des synthétiseurs portables fabriqués en série dans les années 1960 et 1970. Le Buchla, était actionné par un « clavier » constitué d'une plaque métallique tactile sans touches mobiles, un peu comparable à la touche du violon.

Ces synthétiseurs faisaient appel à la synthèse soustractive, c'est-à-dire au retrait des composantes indésirables d'un signal contenant un son fondamental et tous les harmoniques apparentés (signaux ondulatoires en dents de scie). En revanche, le générateur de sons élaboré entre 1962 et 1964 par James Beauchamp à l'université d'Illinois à Urbana et connu sous le nom d'Harmonic Tone Generator, faisait appel à la synthèse additive, c'est-à-dire à l'élaboration des sons à partir de sons « purs » (signaux sinusoïdaux), dépourvus d'harmoniques ; il présentait certains avantages en ce qui concerne les couleurs sonores produites.

À la fin des années 1970 et dans les années 1980, on a mis au point des synthétiseurs beaucoup plus compacts utilisant des micro-ordinateurs et diverses techniques de synthèse numérique : échantillonnage de sons entiers (enregistrement numérique de sons), synthèse de Fourier (spécification d'harmoniques individuels) et la synthèse FM (modulation de fréquence) utilisant des ondes sinusoïdales... Parmi ces instruments, les plus importants ont été le Fairlight CMI, le New England Digital's Synclavier II et la série de synthétiseurs FM de Yamaha.

E.U.

TABLĀ

Le *tablā*, instrument constitué d'une paire de tambours, occupe depuis le XVIII[e] siècle un rôle fondamental dans la musique de l'Inde du Nord. Le plus petit de ces tambours, le tablā proprement dit, se joue avec la main droite (il est aussi appelé *dāya*, *dāē* ou *dāhinā* : « droit ») ; il produit le son le plus aigu et le plus sec. Il s'agit d'un tambour à une seule membrane, dont le fût est généralement en bois. Il mesure environ 25 centimètres de hauteur pour une quinzaine de centimètres de diamètre. La tension de la peau est obtenue grâce à des lanières en cuir ; des rouleaux en bois passés sous ces lanières et plus ou moins enfoncés à l'aide d'un marteau permettent de régler cette tension et de modifier la hauteur du son. Le tablā est généralement accordé à la tonique du rāga, qui caractérise le mode musical utilisé et fournit la trame mélodique.

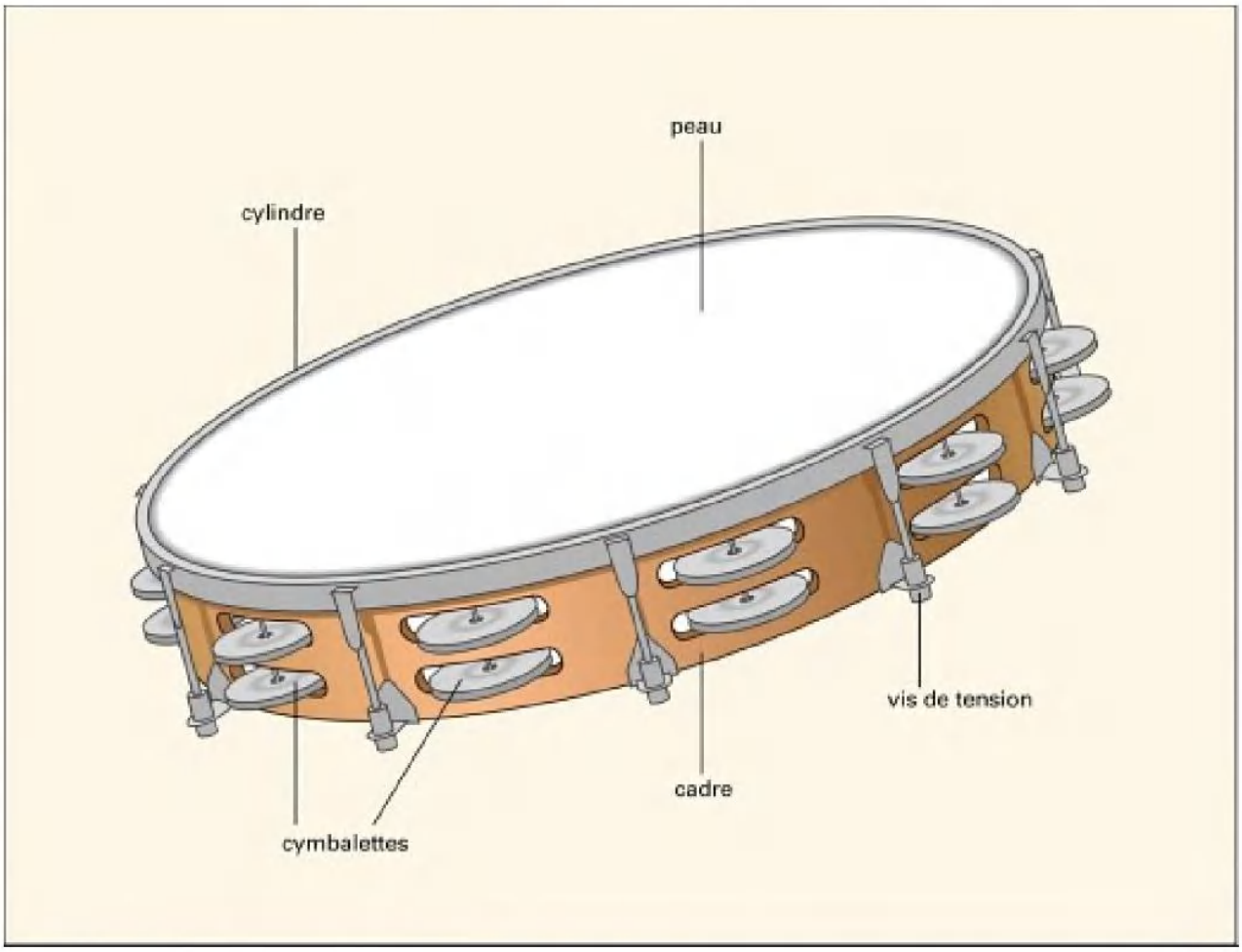
Le second tambour, le *bāya*, est joué avec la main gauche (il est aussi appelé *bāē*, *duggī* ou *daggā* : « gauche ») ; il produit un son plus grave et plus sourd que le tablā. Le bāya est une timbale profonde d'environ 25 centimètres de hauteur et dont la surface de frappe a un diamètre d'une vingtaine de centimètres. Il est généralement en cuivre, mais peut aussi être en argile ou en bois ; un cerceau et des lanières maintiennent la tension de la membrane. La pression exercée par la paume de la main gauche de l'instrumentiste permet à celui-ci de changer la couleur sonore et la hauteur du son. Le bāya est accordable ; il se situe généralement une quinte ou une octave au-dessous de celle du dāya. Une pastille de pâte de riz placée au centre de la membrane de chaque tambour renforce les harmoniques.

Le musicien joue du tablā assis, avec le bāya placé à gauche du dāya. Une grande variété de sons est produite par le tablā grâce à la multiplicité des modes de frappe : avec les doigts, les paumes, les poignets, sur le rebord, sur la membrane, sur la pastille centrale... À chaque frappe correspond un vocable précis, utilisé pour l'enseignement comme pour l'exécution.

Le tablā n'est attesté en Inde qu'à partir du XVIIIe siècle. Associé à l'origine aux danses des courtisanes, le tablā est aujourd'hui utilisé dans une grande variété de genres et de styles musicaux de l'Inde du Nord : *khayāl*, *thumrī*, *ghazal*, *kathak*, *bhajan*, *qawwālī*... Parmi les joueurs de tablā célèbres, mentionnons Chatur Lal, Alla Rakha et son fils Zakir Hussain.

E.U.

est lui aussi connu depuis longtemps (on en possède une représentation sur un vase sumérien du III^e^ millénaire) ; le cadre circulaire ou rectangulaire est en bois, voire en os. Le tambour de basque est une sorte de tambour sur cadre ; à ce sujet, il convient de signaler qu'on désigne sous cette expression un instrument muni de cymbalettes qui s'entrechoquent quand on le secoue ; il n'a qu'une seule peau et est fort utilisé en Espagne (une variante, le tambour de Biscaye, possède des grelots et des sonnettes plus volumineuses que celles du tambour de basque ; mais ce tambour-là est ignoré des Basques et on ne sait quelle est la raison de cette dénomination, le petit tambour plat connu dans le Pays basque [*atabal*] n'ayant pas de grelots). Le tambourin désigne parfois et par erreur le tambour sur cadre avec ou sans cymbalettes : alors que le terme doit être réservé au tambourin provençal, représentant typique de ce petit tambour vertical, cylindrique, à double membrane, dont une seule est frappée par une main (l'autre joue habituellement d'une flûte à trois ou quatre trous, du genre galoubet ou txistu). À l'orchestre symphonique classique, on utilise surtout la grosse caisse, les timbales, la caisse roulante et la caisse claire (tarole ou caisse plate). Sont également utilisées des variétés de tambours cylindriques du genre *Ruhrtrommel* (*Rolltrommel, Röhrentrommel, Leinentrommel, Landsknechtrommel, Wirbeltrommel*), dont le diamètre est intermédiaire entre la grosse caisse et la caisse claire, mais dont la hauteur de cylindre est plus grande.



Tambourin.

Ordinairement, on écrit le rythme du tambour sur une seule ligne. On note le *ras* (c'est-à-dire deux petits coups de la baguette à main gauche, rebondis et rapides), le *fla* (coup simple que précède un effleurement de la seconde baguette) et le *rim-shot* (« coup donné par une baguette dont l'olive attaque la peau et dont le corps touche en même temps le cercle de la caisse, son métallique des *drummers* de jazz », d'après F. Dupin).

Le tom-tom (à ne pas confondre avec tam-tam) est un tambour sans timbre, à une peau, à la sonorité ronde. On le rencontre en séries de dimensions variables (contrebasse, grave, moyen, aigu) ; il donne un son normalement indéfini, mais on peut parvenir à un semblant d'accord. Il provient d'Amérique du Sud, où il est presque toujours petit. Les compositeurs du XX^{e} siècle (Stockhausen, Varèse, Maderna, Donatoni...) l'ont fréquemment employé. À côté des

Copyrighted material

des hauteurs de son différentes ; pour jouer des mélodies, on devait utiliser plusieurs instruments en même temps.

Il existe deux petites variantes chinoises de tambour à fente : le « bloc de bois chinois » et le *mu-yu* (« poisson de bois »), ainsi nommé parce qu'il se présente sous la forme d'un poisson mythique recouvert de laque rouge. Tous deux étaient utilisés dans les rituels religieux et le premier figurait aussi dans les orchestres d'opéra chinois. Ils produisent un son clair et pénétrant et figurent parfois dans l'orchestre occidental au xx^{e} siècle : par exemple dans *Façade* de William Walton (1921-1922), dans les *Cinquième* et *Sixième Symphonies* de Serge Prokofiev (1944 et 1945-1947), dans *Music for a Great City* d'Aaron Copland (1964).

E.U.

TAMBOUR À FRICTION

Les tambours à friction constituent une riche famille d'instruments de musique qui sont composés d'une membrane tendue sur un fût et mise en vibration par friction des doigts humides ou enduits de résine sur une tige ou une corde passant au travers de cette membrane ou attachée perpendiculairement à la face inférieure de celle-ci ; sur certains modèles, la membrane est frottée avec un autre morceau de peau. Les sons qui sont produits se rapprochent de ceux des planches à friction primitives. Les tambours à friction se sont probablement développés indépendamment des tambours percutés.

Les tambours à friction – que l'on trouve en Afrique, en Europe, en Asie et dans les Amériques – sont avant tout utilisés pour les cérémonies rituelles. En Europe, cette association rituelle survit là où l'instrument n'est pas devenu un jouet, par exemple dans les processions religieuses italiennes et dans les festivités du Nouvel An roumaines. Parmi les tambours à friction européens figurent notamment le *rommelpot* flamand, la *zambomba* espagnole, le *Reibtrommel* allemand, la *caccavella* et le *puttiputi* italiens.

E.U.

TAMBOUR D'ACIER

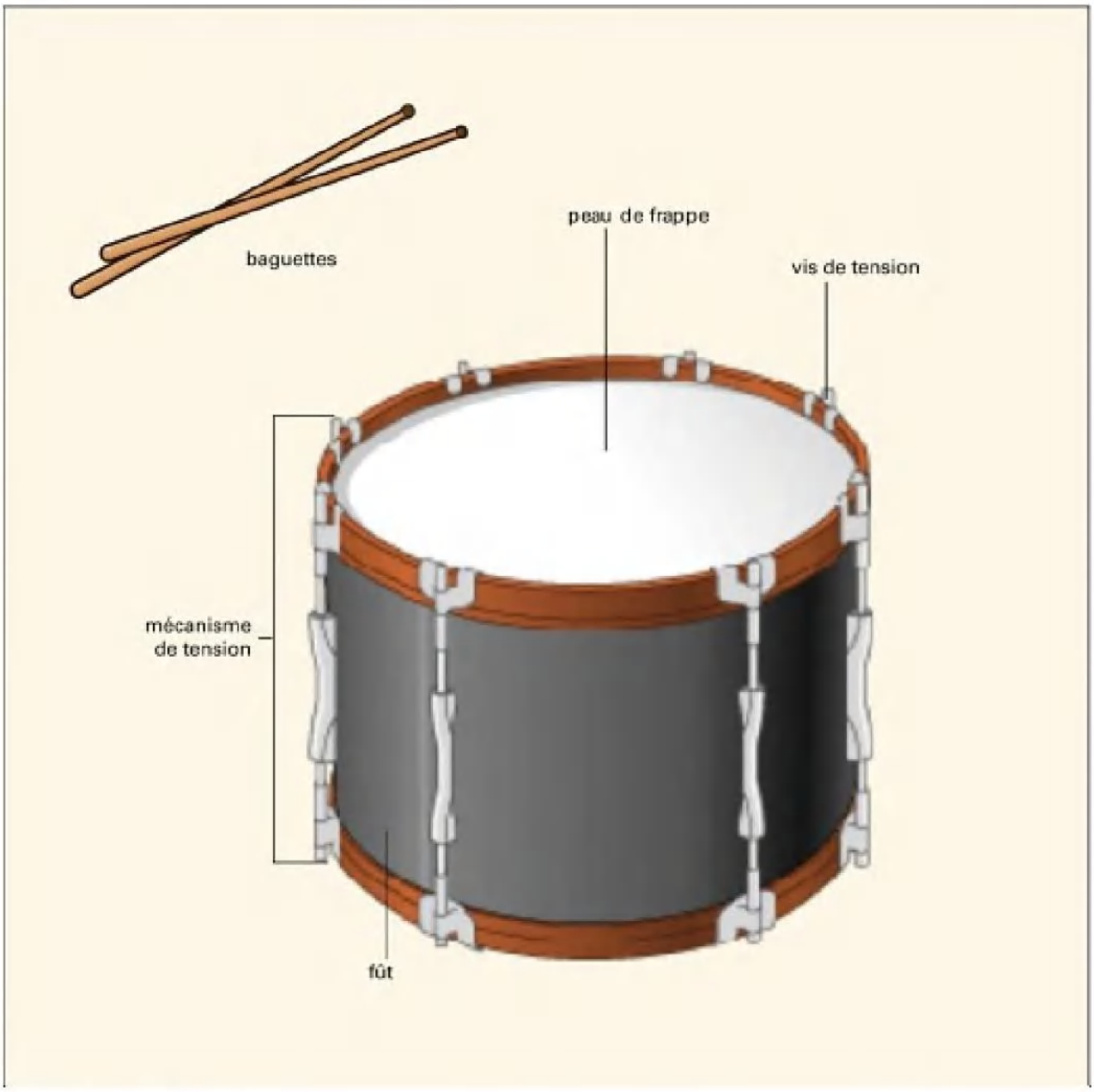
Les tambours d'acier (plus connus sous leur nom anglais de *steel drum*) sont des gongs accordés fabriqués à partir d'un grand bidon d'essence en acier. On donne au sommet du bidon une forme concave dont plusieurs sections sont rainurées, ce qui est important sur le plan acoustique. La tôle est chauffée et trempée puis martelée pour former des bosses dans les sections rainurées. La profondeur, la courbure et la taille de chaque bosse déterminent sa hauteur de son. Les tambours sont frappés avec des baguettes dont l'extrémité est recouverte de caoutchouc.

Les tambours d'acier ont vu le jour à Trinidad, aux Petites Antilles, dans les années 1930 et 1940 et sont joués en « orchestres » de tambours d'acier (*steel band*), qui rassemblent de quatre à cent instrumentistes.

E.U.

Tambour.

Les tambours appartiennent à la famille des instruments à percussion dits bruyants, c'est-à-dire produisant des sons de hauteur indéterminée. Pour qu'un son soit de hauteur déterminée, il doit non seulement avoir une fréquence fondamentale mais aussi des harmoniques dont les fréquences sont des multiples entiers de la fondamentale. Or les fréquences des modes vibratoires des tambours ne sont pas des multiples entiers de cette fondamentale : ces composantes, dénommées partiels, ne donnent jamais une sensation nette de hauteur. Les tambours ne s'accordent pas, mais des tensions différentes des membranes permettent d'obtenir une palette de sons variés, des plus sombres aux plus clairs.



Tambour ténor.

La caisse roulante est un tambour de taille moyenne dont la caisse est en bois, ce qui lui confère un son assez sourd, un peu voilé. On la frappe avec des baguettes parfois garnies de tampons.

On rattache aux tambours le tambour de basque, tambour sur cadre qui se compose d'un mince cerceau de bois sur lequel est tendue une fine peau ; des cymbalettes, produisant un cliquetis, peuvent être insérées dans le cadre.

• Histoire

Copyrighted material

dans *Le Sacre du printemps* (1913), où elle est chargée, avec les autres percussions et les cuivres, de traduire la sauvagerie primitive.

Dans sa tragédie lyrique *Iphigénie en Tauride* (1779), Christoph Willibald von Gluck utilise la caisse roulante comme élément dramatique important : elle frappe notamment quatre croches de manière continue et lancinante dans le chœur du premier acte « Les Dieux apaisent leur courroux ».

Dans le *Boléro* (1928) de Maurice Ravel, c'est la caisse claire qui ponctue la cellule rythmique qui porte toute la pièce de la première à la dernière mesure. Le compositeur islandais Áskell Másson a écrit plusieurs pièces pour cet instrument, parmi lesquelles *Konsertthättur*, pour caisse claire et orchestre (1982), et *Prím*, pour caisse claire solo (1984).

Le tambour de basque se retrouve dans de nombreuses pièces de Ravel, notamment dans son ballet *Daphnis et Chloé* (1912) et son poème chorégraphique pour orchestre *La Valse* (1920).

• Modes de jeu

Tous les tambours sont frappés par des baguettes qui se terminent par un renflement appelé olive. Les deux modes de jeu principaux sont les coups de baguette et les roulements de baguette. En dépit de leur rusticité, les tambours permettent de créer une grande variété sonore en jouant sur les nuances, du pianissimo au fortissimo.

Dans l'emploi le plus courant de la caisse claire, le percussionniste frappe la membrane supérieure avec des baguettes, ce qui fait vibrer la membrane inférieure sur les cordes de métal (ces cordes de métal sont souvent remplacées par un faisceau de ressorts

TAMBOURS SUR CADRE

Instruments à percussion membranophones à son de hauteur fixe, fort répandus sous de multiples formes et de nombreux noms, les tambours sur cadre possèdent une peau (parfois deux) d'origine animale (chèvre, poisson...) tendue sur un cadre peu profond, généralement circulaire, mais il existe des variantes carrées et même triangulaires (Maroc) ; le diamètre (ou la diagonale) du corps reste nettement supérieur à sa hauteur. Le cadre peut être équipé sur son pourtour de grelots métalliques, de cymbalettes ou d'autres sonnailles.

La plupart de ces instruments sont petits et légers ; ils sont tenus par une main pendant que l'autre main frappe la peau. Il arrive qu'un résonateur (fil en boyau, par exemple) fasse vibrer la peau à la manière d'une caisse claire (*bendīr* du Maghreb). Certains instruments sont équipés d'un petit manche (dans les Balkans, au Japon).

Il faut souligner un certain imbroglio concernant les appellations. Ainsi, Ie tambour de Basque d'Europe, parfois appelé « tambourin » (*tambourine* en anglais), désigne un petit tambour sur cadre muni de cymbalettes. Dans la musique savante, lorsque le compositeur indique « tambourin » dans son instrumentation, le chef d'orchestre ne sait pas toujours quel instrument utiliser : certains traités d'orchestration préconisent le tambour provençal, à défaut un tambour de Basque, ce qui revient souvent à utiliser le petit tambour sur cadre que l'on a sous la main !

Luciano Berio emploie le tambour de Basque dans *Folk Songs* (1964), dont *Motettu de tristura* s'inspire d'une musique de Sardaigne. Philip Glass utilise un ṭar pour la musique de scène de *The Sound of a Voice* de David Henry Hwang (2003).

Le bendir, instrument très populaire, est joué par des instrumentistes polyvalents comme le Berbère Houria Aïchi. Cheikha Rimitt incarne Ia transition entre la musique des bédouins et le raï. Pour le riqq, relevons le travail de l'Égyptien installé à Paris Adel Shams el-Din. Le chanteur et poly-instrumentiste turc Burhan Öçal utilise le def dans différents contextes, dont des projets de world music.

Au moment de la « British invasion », Davy Jones, du groupe The Monkees, se fait remarquer par un jeu luxuriant dans un contexte rock. Jack Ashford, un des Funk Brothers, Ie groupe du studio de la compagnie Motown, a enregistré aux côtés de Diana Ross, Marvin Gaye, Stevie Wonder. Dans la pop music, citons Stevie Nicks, chanteuse de Fleetwood Mac, qui en fait une utilisation quasi constante sur scène, tout comme Mick Jagger [*(I Can't Get No) Satisfaction*].

Le percussionniste de studio polyvalent Ray Cooper a accompagné EIton John au tambourin dans de nombreux enregistrements.

• Modes de jeu

Le tambour à main est tenu verticalement ou horizontalement. La mise en vibration de la peau peut se faire directement par un impact du bout des doigts regroupés de la main gauche, par la partie inférieure de la paume (près du poignet) ou indirectement par toutes

TARENTELLE

Danse populaire pratiquée dans le sud de l'Italie, de Naples à Tarente (d'où le nom ?) ; mais certains croient que la tarentelle aurait eu une vertu curative : on lit par exemple dans G. Baglavi (*Praxis medica,* Rome, 1696) qu'à l'époque des moissons, la piqûre de tarentule se guérissait en dansant deux à trois heures sans interruption, jusqu'à épuisement complet. La sudation parvenait à éliminer le venin. Quoi qu'il en soit, la tarentelle est une danse très rapide (presto) à 3/8 ou à 6/8. Elle est devenue par la suite une des formes préférées des virtuoses du piano, de la flûte, du violon ou du violoncelle.

Pierre-Paul LACAS

et aux musiciens de Terezin, comme Rudolf Karel (1880-1945), Pavel Haas (1899-1944) ou Hans Krása (1899-1944).

Les événements politiques de 1948 marquent une rupture. Entravés dans leur liberté, des musiciens quittent leur pays. D'autres (Zbyněk Vostřák, Miloslav Kabeláč, Marek Kopelent...) sont marginalisés et exclus des organisations officielles et de l'université, leur personnalité indépendante contrariant un art d'État sans inspiration.

Mais, dans les années 1980, la fondation d'ensembles de musique contemporaine ouverts aux écoles étrangères va heureusement offrir aux nouvelles générations des tribunes et des lieux d'écoute et d'échange bienvenus.

Éric BAUDE

Bibliographie

J.-C. BERTON, *La Musique tchèque*, P.U.F., Paris, 1982
G. ERISMANN, *La Musique dans les pays tchèques*, Fayard, Paris, 2001
A. MARÈS, *Histoire des pays tchèques et slovaque*, coll. Nations d'Europe, Hatier, Paris, 1995.

opéras sur les dix-sept inscrits au programme de la saison. Et s'il ne prend pas la baguette pour *Roméo et Juliette* et *Werther*, c'est qu'il ne s'entend pas avec le ténor Giuseppe Anselmi...

En 1913, Diaghilev vient présenter ses Ballets russes avec Michel Fokine. Deux ans plus tard, Caruso chante *Aïda, Paillasse, Manon Lescaut, Manon* et *Lucia di Lammermoor*. La même année, les premiers concerts symphoniques sont organisés, instituant une tradition qui permettra aux plus grands orchestres européens et américains de venir se faire applaudir en Argentine. C'est André Messager qui tient le premier le pupitre.

En 1916, Saint-Saëns est dans la fosse pour son *Samson et Dalila*. Quatre ans après, c'est au tour de Richard Strauss de diriger seize concerts symphoniques. Il reviendra sept ans plus tard avec *Salomé* et *Elektra*. Peu à peu, le public se fait à l'idée d'entendre Ies opéras dans leur langue originale : en 1922, *Parsifal* est joué pour la première fois en allemand sous la direction de Felix Weingartner. Et l'Orchestre philharmonique de Vienne donne dix-neuf concerts, toujours avec Felix Weingartner, ainsi que Ie troisième acte de *Tristan et Isolde*.

En 1924, c'est au tour d'Emil Cooper, à la tête d'une compagnie russe, de présenter *Boris Godounov, La Dame de pique, Le Prince Igor* ainsi qu'*Orphée et Eurydice* de Gluck (avec Gabriella Besanzoni).

À partir de 1925, la programmation et le financement du Teatro Colón sont pris en charge par la municipalité, qui instaure corps de ballet, chœur et orchestre fixes.

Beniamino GigIi vient interpréter sept rôles. En 1926, Fritz Reiner est invité à diriger le répertoire allemand. En 1927, Lauri-

Volpi se produit dans *Turandot*. La Brésilienne Bidú Sayão interprète Rosina dans *Le Barbier de Séville*. Dans le même temps, les principaux chefs argentins commencent à acquérir une grande notoriété : Ferruccio Calusio, Franco Paolantonio et Héctor Panizza.

Dans la décennie qui précède la Seconde Guerre mondiale, vingt-six œuvres sont jouées, parmi lesquelles la *Tétralogie*, dirigée par Otto KIemperer en 1931. Les plus grandes cantatrices européennes traversent l'Atlantique : Lily Pons pour interpréter *Lucia di Lammermoor*, *Lakmé* et *Le Barbier de Séville*, et Ninon Vallin dans *Pelléas et Mélisande*. Et en 1932, Jane Bathori vient chanter *L'Heure espagnole*.

Survient alors une période de crise économique qui paralyse quelque peu les programmations. Une nouveauté, cependant : l'entrée au répertoire des zarzuelas espagnoles de Federico Moreno Torroba et de comédies musicales comme *La leyenda del urutaú* de Gilardo Gilardi. À signaler la venue de Stravinski, qui dirige notamment sa *Perséphone*.

Le Teatro Colón s'appuie désormais en priorité sur Wagner, Mozart, Verdi et Puccini. Mais les compositeurs contemporains (Ravel, Poulenc, Schönberg, Dallapicolla, Bartók) sont également représentés, ainsi que les Argentins : Juan José Castro, Héctor Panizza, Constantino Gaito, Felipe Boero...

Les plus grands chefs n'ont pas hésité devant le voyage. Outre ceux qui ont été déjà mentionnés, il faut citer Lorin Maazel, Karl Böhm, Thomas Beecham, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kurt Masur. Et, bien entendu, les plus grandes voix se sont fait entendre : non seulement la mémorable Maria Callas (qui chanta *Norma* le 17 juin 1949, sous la direction de Tullio Serafin), mais aussi sa

rivale Renata Tebaldi, Anna Moffo, Victoria de Los Angeles, Régine Crespin (qui chanta *Tosca* en 1962), Birgit Nilsson (*Turandot*, 1965), l'Argentin Carlos Maria Guichandut, Jon Vickers, Montserrat Caballé (*Manon*, 1966), Kiri Te Kanawa, Alfredo Kraus, Grace Bumbry (*Cavalleria rusticana*, 1968), Plácido Domingo, Marilyn Horne, Luciano Pavarotti, Cecilia Bartoli...

Actuellement, la moyenne est de deux cents représentations par an, dont une centaine consacrée aux opéras, trente-cinq aux ballets et soixante-cinq aux concerts. À côté du répertoire traditionnel, une place est réservée à la création et, en dépit d'un public de plus en plus âgé, à la reprise de « classiques contemporains », comme les opéras de Honegger, Britten ou Menotti. Enfin, les plus grands solistes internationaux y offrent des récitals, sans oublier Martha Argerich et son concours annuel, à la recherche de jeunes pianistes talentueux.

René de CECCATTY

TECHNO

Musique de danse principalement instrumentale, la techno a pour caractéristique d'être exclusivement créée avec des machines électroniques. Ce courant musical urbain, qui s'exprime depuis le début à travers la culture DJ*, est plus dur et plus froid que la house. Le terme techno recouvre une grande variété de styles électroniques : acid house, Detroit techno, trance, hardcore, ambient, hardtech, electro, techno minimale, tech house, deep techno, electronica...

• Évolution de la techno

Marquée par la house de Chicago, que l'on peut considérer comme la suite logique du disco, la techno se développe au milieu des années 1980 dans la ville de Detroit, aux États-Unis. Le berceau des usines de la firme General Motors, du label Motown et du courant P-funk* a ainsi enfanté un style mutant, s'inspirant de l'electro funk américain (Afrika Bambaataa, George Clinton) et des musiques synthétiques européennes techno pop (Kraftwerk en Allemagne, New Order en Grande-Bretagne).

Issus de la communauté noire, les principaux pionniers de Detroit sont Juan Atkins, que l'on considère comme le précurseur – il produit le premier titre de techno, sous le pseudonyme de Cybotron, en 1981 –, Kevin Saunderson, Derrick May et Eddie « Flashin' » Fowlkes. Tous citent comme influence majeure un certain Mojo, un animateur de radio qui pratiquait à la fin des années 1970 une alchimie musicale stupéfiante pour l'époque. Au

milieu des années 1980, une nouvelle génération de DJs et de producteurs apparaît à Detroit : Jeff Mills, « Mad » Mike Banks et Robert « Noise » Hood, qui appartiennent au collectif mythique Underground Resistance, Carl Craig, Stacey Pullen, Blake Baxter, Claude Young...

Au début des années 1990, la techno américaine déferle sur l'Europe, qui accueille à bras ouverts cette musique électronique futuriste : la Belgique, avec la vague new beat ; la Grande-Bretagne, avec la déferlante acid house et le fameux « summer of love » de 1988, qui marque le début des rave parties ; l'Allemagne, qui deviendra rapidement le temple de la musique électronique, avec la scène techno trance la plus importante en termes de productions et de clubs.

La techno se transforme alors très rapidement pour devenir une musique sophistiquée, plus appropriée à l'écoute quotidienne. D'où les appellations d'« intelligent techno » et d'« electronic listening music », employées à propos de ces nouvelles musiques avec l'arrivée de groupes comme The Orb, The Aphex Twin, FSOL, Orbital, et des labels comme Warp ou R&S, qui vont se révéler primordiaux pour l'avenir de ce courant électronique.

Au début du XXIe siècle, les figures les plus marquantes de la techno sont Green Velvet, Laurent Garnier, Ken Ishii, Dave Clarke, Underworld, Orbital, Luke Slater, Josh Wink, Carl Cox, Ritchie Hawtin, The Prodigy, Chemical Brothers. Mais la plus grande star techno demeure incontestablement l'Américain Jeff Mills, un des fondateurs d'Underground Resistance, unanimement reconnu pour ses dons de DJ et ses hymnes mécaniques dansants.

pythagoricien est diatonique ; il donne une échelle de sons sans établir de hiérarchie et n'impose pas de point de départ dans l'ordre de la succession. Ici, on a choisi *fa* parce qu'il permet de dérouler l'ensemble des sept quintes justes sans altération.

Ce système pythagoricien, utilisé en Europe occidentale pendant tout le Moyen Âge et jusqu'à la fin du xv^{e} siècle, se caractérise par des tons égaux et des demi-tons très resserrés. Les attractions qui en résultent lui donnent un relief mélodique qui convient parfaitement à la musique monodique (le chant grégorien). Cependant, les choses vont se compliquer avec l'apparition de la polyphonie, qui amènera peu à peu les compositeurs à incorporer la tierce aux accords de quinte, donnant ainsi naissance à l'accord parfait. Cet ajout de la tierce et la théorisation de l'accord parfait sont dus à Gioseffo Zarlino (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558), qui a beaucoup contribué à généraliser ce dernier. Les musiciens de la Renaissance remplaceront peu à peu le système pythagoricien par le système zarlinien, jugé mieux adapté à la musique qu'ils créaient.

Dans le tempérament zarlinien, la tierce majeure pythagoricienne est remplacée par l'harmonique 5 de la résonance naturelle d'un son. Cependant, si la présence de cette tierce naturelle rend la gamme zarlinienne très appropriée pour une musique dont l'essence est l'harmonie consonante, ses inconvénients sont nombreux, car les tons ont des proportions différentes : le ton dit majeur est plus petit que le ton mineur, les demi-tons sont trop larges, donc sans attraction mélodique nette. On chercha alors des solutions de compromis pour minimiser ces inconvénients ; l'une de celle-ci fut le système dit « mésotonique ».

Le tempérament mésotonique garde la tierce zarlinienne, mais égalise le ton majeur et le ton mineur, ce qui comporte un autre

pythagoricienne et la tierce naturelle. De même, le demi-ton tempéré a une valeur intermédiaire entre celles des demi-tons des autres systèmes. Par ailleurs, du fait de l'égalité des demi-tons, les sons enharmoniques conservent la même valeur : *do* dièse est égal à *ré* bémol, par exemple, ce qui permet de moduler aux tonalités les plus éloignées, et de transposer dans tous les tons.

Cette invention permettait de prendre possession de tout l'univers sonore grâce aux procédés de la transposition du même morceau d'un ton dans un autre au cours du déroulement de l'œuvre, et d'introduire ainsi une tension au niveau de l'architecture d'ensemble.

Contrairement à une idée très répandue, le *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach n'a pas été écrit pour le tempérament égal, mais bel et bien pour un tempérament inégal. De même, Andreas Werckmeister, élève de Bach, n'est pas l'inventeur du tempérament égal, même si, dans son traité *Musicalische Temperatur*, qui date de 1686, il explique plusieurs formules de tempéraments inégaux et donne une description correcte du tempérament égal.

Antoine GARRIGUES

TEMPO

Introduction

Le tempo, souvent désigné aussi par le terme de mouvement, joue un rôle essentiel dans la conception d'une œuvre musicale et dans son exécution : il fixe la durée absolue de l'unité de temps ; il ne modifie pas les rapports de valeur établis par le rythme ; mais selon qu'elle est exécutée rapidement ou lentement, une figure rythmique change entièrement de caractère, et son existence dans le temps prend un aspect et possède un impact totalement différents.

Le tempo peut être constant à l'intérieur d'une même pièce, l'unité de temps gardant la même durée ; ce cadre temporel, abstrait, extérieur à l'œuvre, l'enferme-t-il dans un déroulement rigide ? Ce n'est pas toujours le cas, car, en fait, malgré l'égalité de l'unité de temps, un changement radical des valeurs peut donner l'impression d'un changement de tempo, ralenti si les valeurs sont plus longues, accéléré si elles sont plus courtes. Un tel changement n'est pas progressif et continu, mais immédiat, et de proportions arithmétiques, les valeurs nouvelles étant des multiples ou sous-multiples de l'unité.

Le tempo peut aussi varier à l'intérieur d'une même pièce de musique ; d'une façon subite si la durée de l'unité de temps change sans la préparation d'un accelerando ou d'un ritenuto, qui sont variations progressives. La reprise soudaine du tempo primitif plus lent à la fin d'un accelerando est aussi un changement brusque, de même que la reprise soudaine d'un tempo primitif plus rapide après

rarement au XX^e siècle (Debussy). Aucune règle précise ne régit le rubato, à part un minimum de rigueur dans la marche de l'accompagnement ; il est donc soumis au vouloir de l'interprète et tributaire de sa qualité et de son sens musical.

Dans la musique instrumentale, à l'époque baroque, la mobilité des tempi n'est pas généralisée ; la stabilité du mouvement est souvent liée aux rythmes de la danse : passacaille, menuet, allemande, gavotte, toutes celles qui composent la suite.

Chez J.-S. Bach, à la recherche de formes claires d'une construction logique, à la sobriété de l'expression correspondent des tempi stables, à l'opposé de la tradition italienne. Les changements de tempo sont liés à des changements de section dans une pièce, et subits, non progressifs. Le ritenuto dans les cadences finales, si souvent pratiqué par les interprètes à partir du XIX^e siècle, n'est pas dans l'esprit architectural précis de J.-S. Bach.

La rapidité dans les mouvements vifs était aussi fonction de la technique instrumentale : lors de son voyage en Italie, Mozart s'étonne des tempi lents pris par les interprètes italiens pour les danses ; sa technique exceptionnelle lui permettait de prendre des presti plus rapides. Si dans ses opéras Mozart emploie le rubato et les variations progressives de tempo, sa musique instrumentale est fréquemment de mouvement assez stable : dans les sonates pour piano, il n'y a pas d'accelerando, le ritenuto et le calando sont rares et ne correspondent pas à des changements de mouvement mais à des nuances discrètes d'interprétation.

En 1816, le métronome de Maelzel est breveté ; cet instrument, encore employé actuellement, permet enfin de noter avec précision les tempi ; il produit de quarante à deux cent huit battements à la

= 40, en blanches, noires et croches, précède, coupe subitement d'une pause expressive et conclut la course rapide d'un thème en doubles croches,

= 108. Les variations de tempo, ainsi que les alternances de mouvements rapides et lents dans une même pièce, sont employés à des fins expressives et renforcent la dualité de caractère si frappante dans la musique de Schumann, dualité d'une expression tantôt joyeuse, légère, animée, tantôt mélancolique, voire tragique.

Au XIX^e^ siècle, certains musiciens notent en secondes et minutes la durée d'exécution de leurs œuvres ; ce qui ajoute une précision supplémentaire aux indications de tempo.

• Trois conceptions du temps musical : Debussy, Stravinski, Boulez

Le deuxième livre des *Préludes* pour piano de Debussy contient douze préludes. L'indication de tempo du début ne comporte que pour une seule de ces pièces le mouvement métronomique, accompagné d'une indication de caractère : « calme, doucement expressif.

= 66 » (*Bruyères*). Les autres indications de début, toujours en français, portent : 1° seulement sur le tempo, exemple : « lent » (*Canope*) ; 2° sur le tempo et le caractère expressif, exemple :

= 80, soit

= 240, triple du premier tempo. Les mesures alternent le binaire et le ternaire. Au premier tempo correspond l'exposé d'un motif. Au deuxième tempo, celui d'une variante de ce motif, accompagnée d'un continuo de doubles croches qui accentue l'impression de rapidité, puis l'exposé d'une version amplifiée du deuxième motif. Au troisième tempo, deuxième motif, de trois notes, avec deux variantes par élargissement mélodique. La note centrale des trois motifs et de leurs variantes est un *mi*. La suite de ce premier tableau est construite sur les combinaisons des trois tempi et des deux motifs avec leurs variantes, plus l'introduction d'un troisième motif.

Le deuxième tableau débute au tempo

= 120 (

= 240). La relation par multiples des tempi est momentanément abandonnée (

= 104 et

= 120, tempo conservé pour tout le troisième tableau, qui ne comprend aucun changement, et pour le quatrième tableau, à l'exception de sept mesures *poco meno mosso*, et un temps (voix en parlando) noté *poco rubato*.

De même que dans les mesures alternent binaire et ternaire, dans les tempi il y a multiples par deux et par trois du tempo primo :

= 80,

= 160,

= 80 (

= 240). Les troisième et quatrième tableaux contrastent, par la fixité du mouvement, avec les deux premiers, découpés en plans de temps auxquels correspondent plans rythmiques, mélodiques et harmoniques. La force précise, quasi géométrique, de ce découpage régulier, le hiératisme de la fixité diffèrent totalement des variations nombreuses et diverses, subites ou progressives, du mouvement chez Debussy. Les *Préludes* et les *Noces* présentent deux conceptions opposées du temps musical.

Le « Formant 2 » de la *Troisième Sonate* pour piano de Pierre Boulez se compose de cinq sections, dont trois comportent des structures facultatives, de tempo libre, alternant avec des structures obligatoires à exécuter dans le mouvement spécifié. Les tempi métronomiques, notés au début de chaque section, vont de

= 40 à

= 58/60, et restent donc dans la gamme des tempi lents avec très peu d'écart entre les extrêmes. Ce cadre général lent et assez neutre permet la grande complexité des rythmes, et, surtout dans les sections à structures facultatives, de continuelles variations, subites ou progressives, du mouvement. Ces variations peuvent affecter une ou deux notes seulement ; dans « Parenthèse », entre un « retenu » et un « subitement très vif », l'indication *tempo* concerne juste un quart de soupir. Toutes les indications sont en français, le point de départ et la fin de chacune d'elles est noté avec précision au moyen de flèches. Dans les structures facultatives, la liberté de l'interprète reste contrôlée : il choisit le tempo, mais non ses modifications, qui sont indiquées sur la partition. Toutefois les notes imprimées en caractères carrés □ ■ n'ont pas de valeur déterminée et peuvent être de durée libre, arrêtant alors le déroulement dans le temps au gré de l'interprète. Dans les deux sections dépourvues de structures facultatives, les variations du tempo sont beaucoup plus larges ; là où elles sont extrêmement serrées, il est probable que l'interprète ne peut les exécuter toutes avec une précision absolue, mais leur accumulation même donne à cette musique une très grande mobilité

frappes des deuxième, troisième et quatrième temps, ne jouant finalement plus que le premier, tandis que les chanteurs, abandonnant peu à peu leurs chœurs, ponctuent de cris et de you-yous la percussion. L'accelerando se poursuit jusqu'à doubler exactement le tempo (de 138 à 276 à la noire, vérification faite sur un enregistrement sur disque, et montrant l'étonnante précision de la variation), puis le tempo primitif est repris, et le même accelerando entamé. Ces séquences d'accelerando peuvent être jouées plusieurs fois.

Un autre exemple d'accelerando se trouve dans une partie d'une cérémonie du rite Mevlevî, l'Âyin, des derviches tourneurs. Quatre rythmes se succèdent dans une musique pour chœur et instruments ; le premier comporte vingt-quatre temps, est en noires, croches et doubles croches, tempo : cinquante à la noire. Un imperceptible accelerando amène le deuxième, dix temps, en blanches, noires et croches, tempo : cent douze à la noire (valeurs dédoublées, donc pas de changement brusque du mouvement, le tempo est en fait très légèrement plus rapide que le précédent). Le troisième rythme est ternaire, six temps, et un lent accelerando le mène de cent douze à la noire, à cent quatre-vingt-quatre à la noire. La reprise subite d'un tempo lent (quatre-vingt-quatre à la noire) coïncide avec l'apparition du quatrième rythme, également ternaire, à neuf temps (tempi relevés sur disque).

Dans les deux exemples précédents, l'accelerando accompagne, soutient et entraîne un mouvement corporel : celui des danseurs dans la fête profane de l'Ahwach, et le tournoiement extatique des derviches dans le rituel religieux de l'Âyin.

• Tempo réel et tempo subjectif

Le tempo, dans sa réalisation comme dans ses effets, est en relation étroite avec un élément humain corporel : technique de l'exécutant, pas du danseur, battue du chef d'orchestre. La battue possible ne dépasse guère cent trente-deux à la minute, au-dessus on bat un multiple de l'unité. Un tempo moyen a été situé aux environs de 76/80 à la noire, et rapproché de l'allure de l'homme marchant. Les variations du tempo accentuent considérablement l'impact psychologique et physique du rythme.

La justesse dans le tempo et ses variations est un des éléments déterminants pour la qualité d'une interprétation musicale. Il semblerait que le mouvement métronomique, en donnant un nombre de battues à la minute, résolve la question avec précision ; mais d'une part l'amplitude des variations progressives de tempo n'est pas toujours mesurable au métronome ; le rubato et le temps libre lui échappent par principe ; d'autre part le compositeur qui écrit une œuvre a une conception abstraite de son déroulement temporel ; l'exécutant assure la réalisation concrète de l'œuvre ; son rythme propre va interférer, dans le déroulement temporel, avec la conception du compositeur. Le bon tempo, pour l'exécution d'une même œuvre, peut varier selon l'interprète, et il semble que la justesse, dans ce domaine, soit atteinte lorsque se rencontrent harmonieusement la conception temporelle du compositeur et la façon dont l'interprète la ressent. Cet équilibre, subjectif et fragile, est pourtant d'une extrême importance dans l'interprétation. Même s'ils emploient les mouvements métronomiques, les compositeurs le savent bien ; Schumann écrit : « La mesure innée du mouvement est le seul déterminant. » Schönberg précise, dans la préface du *Quatrième Quatuor à cordes* : « Les indications métronomiques ne doivent pas être prises littéralement ; elles donnent seulement une suggestion du tempo. »

La marge d'imprécision est évidemment plus grande en l'absence de tempi métronomiques. Le caractère d'une musique, ses proportions, son expression sont tellement liés au déroulement temporel que, très fréquemment, le terme désignant le tempo soit exprime aussi le caractère du morceau, soit est accompagné d'une indication d'expression ; on voit la marge laissée à l'interprète par de telles notions, subjectives et non mesurables. Le juste mouvement d'exécution d'une œuvre dépend du sens musical, du goût, de la mesure de l'interprète.

A. Guttmann, étudiant les variations du tempo dans les interprétations de chefs d'orchestre allemands, fait les observations suivantes : 1° Le tempo inhérent à une pièce est plus fort que le tempérament d'un chef ; si c'est le tempérament qui domine dans l'interprétation, la pièce apparaît en distorsion ; 2° Le tempo individuel d'un chef change d'exécution en exécution, mais la différence est beaucoup moindre qu'entre chefs lents et chefs rapides de tempérament. La plus grande variabilité enregistrée dans les exécutions d'un même ouvrage par un même chef était de 20 p. 100, dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven dirigée par Richard Strauss, alors que le même ouvrage dirigé par des chefs différents, *Siegfried-Idyll* de Wagner, donnait 32 p. 100 de variabilité.

On pourrait signaler, en passant, que, suivant le volume et l'acoustique du local où telle page de musique résonne, le tempo supportera des variations : ainsi la même œuvre d'orgue exécutée à Notre-Dame de Paris sur le grand plein-jeu aura avantage à être prise dans un mouvement plus lent que si elle est jouée sur le petit plein-jeu d'un positif d'appartement.

Dans les familles instrumentales, on appelle ténors les instruments qui possèdent un ambitus correspondant à la tessiture de la voix de ténor (ou de taille) ; ainsi chez les cornets (haute-contre et taille), chez les saxophones (saxo-ténor), chez les trombones (trombone-ténor). Les deux cordes centrales du luth à six cordes furent aussi appelées cordes de ténor.

Dans le latin médiéval, le ténor est un accent syllabique ou bien un fragment mélodique de plain-chant exécuté en récitatif ; c'est aussi la note qui correspond à la dominante d'un mode grégorien ou ecclésiastique. Le ténor est encore un motif grégorien chanté en notes longues et qui sert de thème au déchant (cf. *contra tenor*) et à l'organum. C'est aussi l'équivalent de la teneur (ou teneure). Le *cantus firmus* est primitivement confié à la voix de ténor (taille).

Pierre-Paul LACAS

TESSITURE

Partie de l'échelle sonore qui convient à une voix ou à un instrument. Dans une tessiture, on peut distinguer plusieurs registres ; ainsi parle-t-on du clairon, de la clarinette.

Pour les tessitures instrumentales et vocales, la notation adoptée dans l'*Encyclopædia Universalis* est la suivante : en clé de *fa*, du *do* (2e ligne supplémentaire sous la portée) au *si* (2e ligne de la portée), notation : *do* 1 à *si* 1 ; à l'octave inférieure de la précédente, du *do* au *si* : *do* —1 à *si* —1 ; une octave encore en dessous : *do* —2 à *si* —2. En montant, à l'octave supérieure au premier exemple, *do* (2e interligne de la portée en clé de *fa*) à *si* (au-dessus de la portée en clé de *fa*) seront notés : *do* 2 à *si* 2 ; une octave encore au-dessus : *do* 3 à *si* 3 ; et ainsi de suite. Le *la* du diapason est donc le *la* 3.

Pierre-Paul LACAS

THÉORBE

Instrument à cordes pincées, basse de la famille du luth (cf. archiluth). Le théorbe a une coquille très bombée et à côtes ; il possède un double manche, mais relativement plus court que l'unique manche du luth. Le *chitarrone* (théorbe de Rome, par opposition au théorbe ordinaire, dit de Padoue) avait, au contraire, un double manche très long et une coquille assez petite. La table est percée d'une ou de deux ouïes. Les théorbes comprenaient de six à dix cordes graves de bourdon (tendues sur le second chevillier au-dessus de la caisse de résonance, à côté de la touche) et ordinairement quatorze cordes mélodiques (allant par paire) tendues sur le manche à sillets. Théorbe et chitarrone, en honneur du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle, ont joué un rôle important dans la tenue de la basse continue et l'accompagnement de la voix.

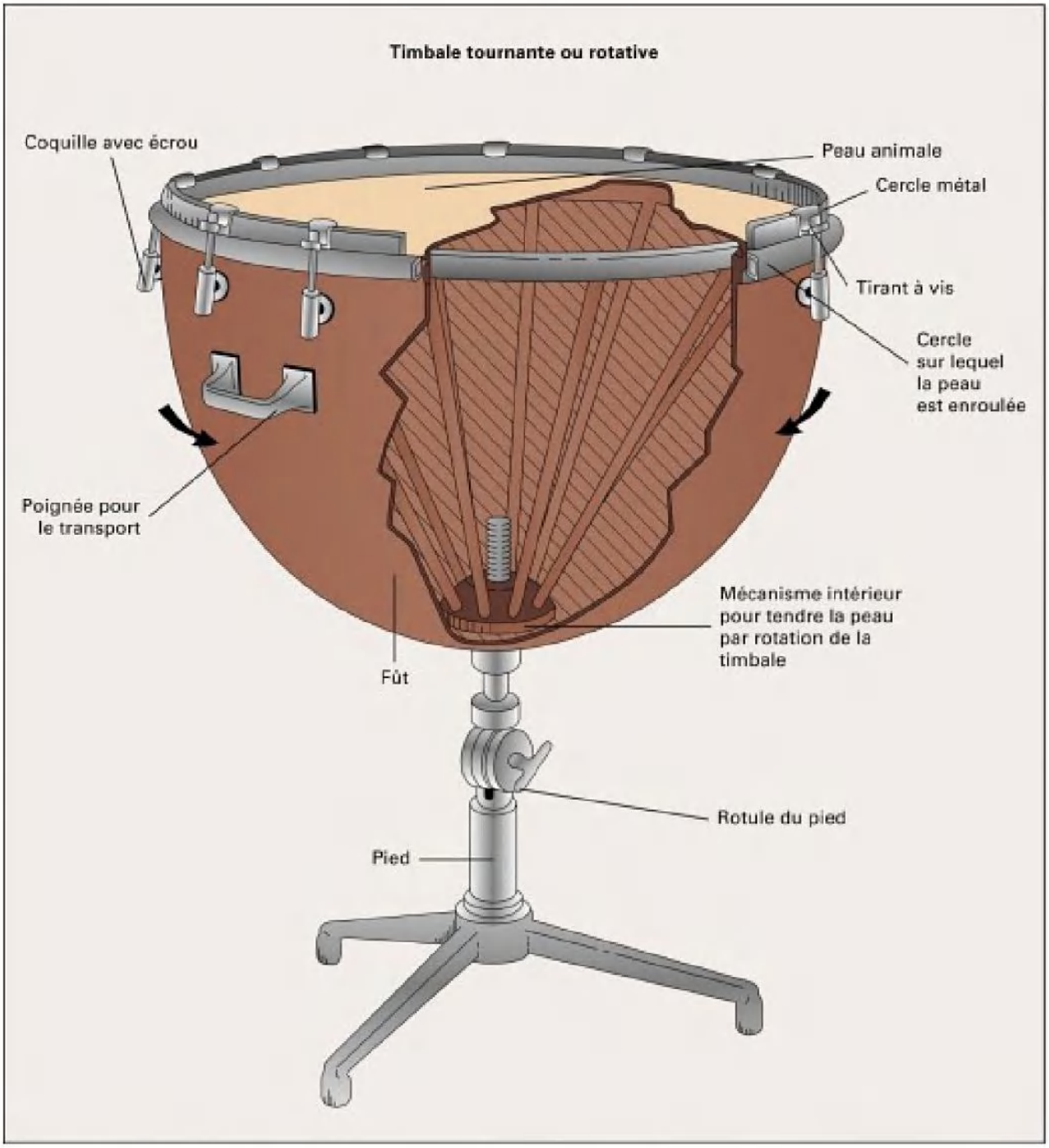
Pierre-Paul LACAS

THÉRÉMINE

Le thérémine (également appelé *theremin, thereminvox, thereminovox* ; initialement baptisé *éthérophone,* ou *aetherophone*) est un instrument de musique électronique inventé en 1920, en Union soviétique, par le physicien russe Lev Sergueïevitch Termen, plus connu sous le nom de Leon Theremin. Il se compose d'une enceinte avec des tubes radio produisant des oscillations sonores à deux fréquences situées au-delà du seuil d'audition humain ; grâce au phénomène de battement, elles produisent une fréquence audible plus basse, égale à leur différence de fréquence. La hauteur du son est contrôlée en approchant ou en éloignant la main ou une baguette d'une antenne, ce mouvement modifiant la capacité électrique d'un des oscillateurs, donc I'une des fréquences inaudibles. Les harmoniques peuvent être filtrés, ce qui permet de varier les timbres et les couleurs sonores sur une étendue de six octaves. Joseph Schillinger, Henry Cowell, Edgar Varèse, Anis Fuleihan, Laurie SpiegeI, Percy Grainger, Bohuslav Martinů, AIfred Schnittke, notamment, ont composé pour le thérémine. Cet instrument a été utilisé par des jazzmen – Youseff Yancy, Scott Robinson... –, par des groupes de rock – Led Zeppelin, The Beach Boys (*Good Vibrations,* 1966) –, dans les bandes originales de films noirs – MikIós Rózsa pour *Spellbound* (*La Maison du docteur Edwards,* d'Alfred Hitchcock, 1945) – et de science-fiction – Bernard Herrmann pour *The Day the Earth Stood Still* (*Le jour où la Terre s'arrêta,* de Robert Wise, 1951).

E.U.

Timbale à clés.



Timbale tournante ou rotative.

Copyrighted material

variée : leurs têtes sont généralement recouvertes de feutre ou d'éponge fine, plus rarement de peau.

Le son qui est produit par une timbale dépend de plusieurs facteurs : de l'endroit où la membrane est frappée, de la forme et de la dureté de la tête de la baguette, de la puissance et de la nature du coup, et même de la position de l'instrument et de son interprète dans la salle.

Il existe cinq sortes de timbales, de différents diamètres. La tessiture de cet instrument est d'une quarte ou d'une quinte.

• Histoire

Les timbales, qui ponctuent la musique depuis l'Antiquité, pénètrent en Europe au moment des croisades du XII^e^ siècle, sous la forme des *naqqāra* arabes : appelées nacaires ou naquaires en France au Moyen Âge, leur rôle est alors essentiellement guerrier : l'appel des nacaires invite au combat ; jusqu'au XVIII^e^ siècle, elles restent, suspendues aux flancs des chevaux, I'instrument privilégié des parades de cavalerie et des batailles.

Les timbales se présentent originellement sous la forme de deux petits bassins métalliques couverts d'une peau tannée tendue par enroulement sur un premier anneau fixé au bord du bassin et bloquée par un second cercle. Au XVI^e^ siècle, six, huit et parfois dix vis sont réglées à l'aide d'une clef unique, qui sera remplacée par des poignées fixes. Les timbales disposent actuellement d'un mécanisme à pédales sur tout Ie pourtour du bassin.

• Styles musicaux

De tous les instruments à percussion, les timbales sont ceux dont l'usage est le plus général. Les compositeurs français – comme Marc Antoine Charpentier – et anglais – comme Henry Purcell – vont être parmi Ies premiers à les employer dans I'orchestre. À l'époque classique, elles figurent chez Joseph Haydn et chez Wolfgang Amadeus Mozart, mais c'est surtout Ludwig van Beethoven qui, le premier, va vraiment composer pour les timbales.

Dans un orchestre symphonique, le timbalier joue généralement de trois à cinq timbales, mais il n'est pas rare qu'un orchestre comprenne un plus grand nombre d'instruments et de timbaliers. C'est probablement la *Grande Messe des morts* d'Hector Berlioz (1837) qui constitue le record, avec seize timbales accordées de différentes manières et dix timbaliers.

Au xx^{e} siècle, les compositeurs vont faire une large utilisation des timbales, d'Igor Stravinski à Elliott Carter en passant par Béla Bartók.

• Œuvres majeures

Au début des années 1690, alors que l'on emploie encore très peu les timbales, Marc Antoine Charpentier leur offre une place de choix dans son *Te Deum*. Henry Purcell leur accorde aussi une grande importance dans son semi-opera *The Fairy Queen* (1692), son *Ode à Sainte Cécile* (1692) et son semi-opera *The Indian Queen* (1695). Mais il faut attendre l'époque classique, avec Wolfgang Amadeus Mozart – symphonies *n^{os} 28, 31, 32* et *34*, *Sérénade en ré majeur*, concertos pour piano *n^{os} 5, 20, 21, 22, 25* et *26* – et Joseph Haydn – *Symphonie n^{o} 103, « Roulement de timbales »* (1795), *La Création* (1798) – pour que l'utilisation de cet instrument se généralise. Ces compositeurs n'ont cependant pas pleinement pris

conscience des immenses possibilités qu'offraient les timbales, qu'ils n'ont employées que pour donner la première et la cinquième note du ton. Il n'en est pas de même pour Ludwig van Beethoven, qui en fait un instrument soliste dès sa *Quatrième Symphonie* (1807).

Aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, d'Hector Berlioz (dans l'ensemble de son œuvre pour orchestre) à Richard Wagner (dans l'ensemble de ses opéras), de Béla Bartók (*Musique pour cordes, percussion et célesta,* 1937 ; *Sonate pour deux pianos et percussion,* 1938) à Elliott Carter (*Huit Pièces pour quatre timbales,* 1950-1966) ou Franco Donatoni (*Concertino pour cordes, cuivres et timbales,* 1952), aucun compositeur n'ignore plus cet instrument à percussion, systématiquement présent à l'orchestre, mais qui se rencontre de plus en plus souvent comme soliste.

• Modes de jeu

Béla Bartók a renouvelé l'écriture pour timbales en en diversifiant les modes de jeu. Le compositeur hongrois a le premier pris conscience de toutes les possibilités qu'offraient les timbales mécaniques. Désormais, grâce à l'utilisation de la pédale, il est possible d'effectuer toute sorte de glissandos, y compris les glissandos en trille. Les timbales peuvent également exécuter des trémolos. À l'instar de la plupart des membranophones, toutes les nuances sont réalisables, du triple pianissimo au triple forte. Pour atténuer ou étouffer la sonorité, le timbalier peut recouvrir la membrane d'une étoffe.

Juliette GARRIGUES

le suraigu qu'une oreille plus âgée ou pathologique perçoit mal : pour les uns, tel instrument est « agressif » ; pour d'autres, il est « chaud » et « rond ».

D'une façon très générale, si le timbre de tel ou tel instrument dépend de la nature de l'excitation et des particularités physiques du corps sonore, le musicien peut plus ou moins agir sur le timbre en cours de jeu. Sur un même instrument, tel musicien a une « jolie sonorité », tel autre un « vilain timbre »... On notera encore que l'appréciation de la qualité du timbre est largement fonction du conditionnement musical auquel a été soumis l'auditeur : tel musicien indien ne peut supporter le timbre du piano ; tel musicien européen honnit le timbre de la vièle à deux cordes vietnamienne...

Le concept de timbre n'a donc pas la belle simplicité qu'on lui attribuait naguère, et les variables psychophysiologiques y comptent peut-être autant que les variables physiques.

Émile LEIPP

Bibliographie

J.-B. Barrière dir., *Le Timbre, métaphore pour la composition*, l.R.C.A.M., Bourgois, Paris, 1991

H. Bouasse, *Cordes et membranes*, Delagrave, Paris, 1926 ; *Verges et plaques. Cloches et carillons*, *ibid.*, 1927 ; *Tuyaux et résonateurs*, *ibid.*, 1929 ; *Instruments à vent*, 2 vol., *ibid.*, 1929, 1930 ; reprod. fac-sim. de ces ouvrages A. Blanchard, Paris, 1986, 1987

Bulletin du G.A.M., Groupe d'acoustique musicale de la faculté des sciences de Paris, depuis 1963

F. Canac, *Acoustique musicale*, C.N.R.S., Paris, 1959

J. M. Chowning & J. M. Grey, *Experiments in Timbre Perception*, Stanford Univ. Press, 1977

D. L. Hall, *Musical Acoustics*, Brooks Cole, Pacific Grove (Calif.), 1991

H. Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique* (1863), trad. de l'allemand G. Guéroult, J. Gabay, Paris, 1990

É. Leipp, *Acoustique et musique*, Masson, Paris, 1989 ; *La Machine à écouter. Essai de psycho-acoustique, ibid.*, 1977
V. C. Mahillon, *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale*, Bruxelles, 1874
A. Moles, *Les Musiques expérimentales*, Paris, 1960 ; *Art et ordinateur*, Casterman, Paris, 1971, rééd. Blusson, Paris, 1990
J.-C. Risset, *Hauteur et timbre des sons*, I.R.C.A.M., 1978
P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966
W. Thies, *Grundlage einer Typologie der Klänge*, K. D. Wagner, Hambourg, 1982
W. Voigt, *Dissonanz und Klangfarbe*, Systematische Musikwissenschaft, Bonn, 1985
D. L. Wessel, *Low Dimensional Control of Musical Timbre*, I.R.C.A.M., 1978
F. Winckel, *Vues nouvelles sur le monde des sons (1952)*, trad. A. Moles et J. Lequeux, Dunod, Paris, 1960.

tonalité, puis suivent ondulations mélodiques, traits, arabesques, éléments qui sont repris souvent en imitation, sans nul souci de la mesure. Si points d'orgue, appogiatures, retards, broderies sont nombreux, il y a peu d'ornements. Les toccatas de Georg Muffat marquent l'apogée du genre en Allemagne méridionale (*Apparatus musico-organisticus*, 1690). Sweelinck, auteur de onze toccatas pour orgue, est d'abord disciple des maîtres vénitiens et il reprend la double tradition de la Péninsule : celle à la manière d'Andrea Gabrieli (accords mêlés à un dessin mélodique qui s'anime progressivement), celle à la façon de Merulo (adjonction de passages fugués). L'organiste d'Amsterdam possède un orgue comme n'en ont jamais eu les Italiens ; il sait donc ajouter des traits de virtuosité à la pédale. Enfin, son esprit épris de logique réclame un plan nettement établi. Ce souci de l'architecture, Bach l'aura aussi au plus haut degré. Sweelinck est le créateur de l'école nord-allemande d'orgue, où la toccata prendra des proportions monumentales, avant de s'incorporer au diptyque toccata et fugue. Buxtehude a composé deux toccatas en *sol*, deux en *fa* : les deux premières sont uniquement manuelles, mais les ornements, les trilles, les pincés abondent, et l'on songe au clavecin. Dans les deux autres, la forme prélude-fugue est déjà présente, mais avec cette fantaisie d'écriture où excelle le grand maître de Sainte-Marie de Lübeck. La tradition italienne est ici fort lointaine, du moins en première apparence, car Frescobaldi nous avait lui aussi habitués (dans ses *Fantaisies* notamment) à ces changements de tempo, de rythme, à ces accords arpégés, etc. De J.-S. Bach, il reste trois œuvres qui portent le nom de *Toccata et fugue* (*ré* mineur « dorienne », *ré* mineur, *fa* majeur) et une quatrième, *Toccata, adagio et fugue* (*ut* majeur). Bâties sur un ou deux thèmes, elles sont analogues à des préludes, à des ouvertures, où éclatent les qualités décoratives et expressionnistes de Bach. Dans la célèbre

TOMMY BOY RECORDS

Le rédacteur en chef du magazine américain *Dance Music Report*, Tom Silverman, lance en 1981 le label discographique Tommy Boy Records dans son appartement new-yorkais de Manhattan, situé West 85th Street. Le producteur Arthur Baker aide la firme à se faire une place dans l'industrie du disque grâce aux tubes d'Afrika Bambaataa – *Looking for the Perfect Beat* (1982) et *Planet Rock* (1983) – dont les rythmes robotiques s'inspirent de groupes européens comme Kraftwerk. Les radios tardant à accepter ce nouveau style, la reconnaissance du hip-hop repose surtout sur la diffusion de 33-tours dans les boîtes de nuit. La vision précise qu'a Tommy Boy de son catalogue et de la promotion de ses artistes permet cependant à la firme d'obtenir quelques succès commerciaux avec des artistes originaux. Le groupe californien Digital Underground, dont le chanteur Shock-G apporte à son répertoire un goût de l'excentrique digne de George Clinton, connaît ainsi un grand succès radiophonique avec *The Humpty Dance* (1989). Il ouvre ainsi la voie à l'atmosphère chaleureuse et teintée d'humour créée par le trio De La Soul, rappeurs aux allures de hippies venus de Long Island, dont l'album *3 Feet High and Rising* (1989) sample tout le répertoire pop et aura des retombées particulièrement importantes en Grande-Bretagne et en Europe continentale. En 1985, Warner Bros. Records achète 50 p. 100 des parts du label, mais celui-ci retrouve son indépendance en 2002, et devient Tommy Boy Entertainment LLC.

Charlie GILLETT

E.U.

TONAL SYSTÈME

Introduction

Le système tonal est une sorte de loi-cadre qui fixe les structures hiérarchisées d'un certain nombre de groupements de sept sons sélectionnés, dénommés tonalités, et les rapports de ces groupements entre eux. Comme le système tonal est un produit spécifique de la musique occidentale, même si les Chinois connurent les premiers le demi-ton tempéré (cf. les écrits du prince Tchou Tsai Yu, vers 1596), on ne doit le considérer qu'en fonction de l'échelle qui, après de nombreux tâtonnements, s'est fixée, au temps de Bach et de Rameau, dans le clavier à tempérament égal qui divise l'octave en douze intervalles d'un demi-ton égaux entre eux. Ce simple fait suffit à priver de toute rigueur scientifique les justifications qu'on a essayé de donner à l'harmonie occidentale classique en en faisant reposer le principe sur la résonance naturelle. Les douze sons de la gamme tempérée ne sont pas donnés par la nature. L'accord parfait majeur dans le système tempéré (*do-mi-sol*) n'est qu'une approximation de la résonance du *do* grave. L'accord parfait mineur (*do* - *mi* bémol - *sol*) n'a aucun rapport avec la résonance naturelle et n'a été toléré que pour une certaine ressemblance de parent pauvre avec l'accord parfait majeur, déjà suspect dans sa légitimité. C'est ce qui a permis à une très large fraction de la musique contemporaine de déclarer le système tonal caduc et de lui en substituer un autre, déclaré ni plus ni moins arbitraire, quoique les habitudes de l'oreille soient encore trop enracinées, même chez les musiciens insurgés contre le système, pour qu'on puisse affirmer leur totale indépendance à son égard.

avec d'autres sons. Chacune d'elles détermine une tonalité autonome. Ainsi, le mode et la tonalité sont deux choses différentes : le premier est déterminé par une succession immuable d'intervalles, la seconde par les sons qui la reproduisent. On sait, d'autre part, que la note qui s'insère entre deux sons délimitant un ton entier, et qui est donc à un demi-ton de l'un et de l'autre, peut recevoir deux dénominations différentes, selon qu'on la considère comme la note la plus grave déplacée vers le haut par l'adjonction d'un dièse, ou comme la plus aiguë baissée par l'intervention d'un bémol.

Il en résulte que, dans le système tonal fondé sur le tempérament, certaines tonalités revêtent deux identités différentes. La gamme de *do* dièse majeur et celle de *ré* bémol majeur mettent en jeu les mêmes sons. Tout le système harmonique qu'elles engendrent est le même, sous des noms différents. Ce qui ne veut pas dire qu'elles joueront un rôle identique dans une pièce de musique où l'une ou l'autre se trouvera épisodiquement intervenir. Les divers parcours harmoniques qui les auront fait surgir en un certain point du discours pourront leur donner des significations expressives, des couleurs très différentes. Cela se comprendra mieux quand on aura éclairci la notion de modulation, c'est-à-dire de passage d'une tonalité à une autre (cf. *Fonctionnement du système tonal*).

Il convient de rappeler brièvement que l'ensemble des accords parfaits de trois sons posés sur chacun des degrés d'une gamme majeure se divise en accords parfaits majeurs ou mineurs (l'accord sur le septième degré, qui est un accord de quinte diminuée devant être considéré à part). Cela suffit à accuser la prééminence du premier degré ou tonique, du cinquième ou dominante, du quatrième ou sous-dominante, tous trois supportant un accord

parfait majeur, et ces accords contenant à eux trois toutes les notes du mode.

Dans cet ensemble de trois accords, le premier degré, *do*, et le cinquième, *sol*, apparaissent chacun deux fois, les autres une seule. Ce premier et ce cinquième degré sont donc les pivots du mode ; ils affirment plus vigoureusement qu'aucun autre la tonalité, ce qui correspond d'ailleurs à la donnée naturelle représentée par le rapport de quinte (*do-sol*), seule consonance parfaite reconnue dans la Grèce antique, avec son renversement, la quarte (*sol-do*), l'octave et l'unisson.

Il y a donc, dans l'échelle d'*ut* majeur du système tonal, trois sons qui exercent sur les autres une autorité absolue : le premier degré (*do*), le cinquième (*sol*) et, avec une puissance un peu moindre, le quatrième (*fa*).

Chaque son de la gamme est susceptible de servir de base à un complexe harmonique, fait d'un étagement de tierces (ce n'est pas, comme on le croyait jadis, l'étagement des tierces qui définit et justifie l'accord parfait, et, au-delà, les accords plus complexes de l'harmonie classique, mais c'est à cela qu'on peut finalement le ramener). Selon le nombre de tierces ainsi superposées, on compose un accord parfait consonant (deux tierces) ou des accords dissonants, septième (trois tierces), neuvième (quatre tierces), et ainsi de suite. On obtient ainsi, au sein d'une même tonalité, toute une constellation d'accords nombreux qui, dans l'harmonie classique, n'entraînent l'emploi d'aucun des cinq sons non compris dans le mode. Accords d'autant plus nombreux que chacun d'eux peut être énoncé dans sa position fondamentale ou dans l'un de ses divers renversements.

maladie qui a cessé de sévir sur les musiciens, au moins à partir de Debussy, et le mode de *la* a repris alors sa véritable persounalité.

2. Fonctionnement du système tonal

Pour que fonctionne ce système tonal, il importe tout d'abord de voir que, dans sa pureté et dans son intégrité premières, il est *diatonique*. Ce qui signifie qu'il n'utilise, au sein d'une tonalité déterminée, qu'une gamme diatonique de sept sons sélectionnés à partir d'une gamme chromatique de douze sons. Une pièce de musique classique écrite tout entière dans une seule tonalité utilise ces sept sons, et rien qu'eux, dans tout ce qui concerne ses structures profondes. Si elle utilise aussi les cinq autres, ils n'y jouent pas un rôle organique, ils y figurent seulement comme notes de passage, retards ou appoggiatures.

L'armature de la pièce repose sur la hiérarchie qui a été définie plus haut et sur les tensions et attractions qui se produisent au sein des agrégations harmoniques. En fait, il est extrêmement rare qu'une pièce de musique classique demeure d'un bout à l'autre dans la même tonalité. Elle adopte une tonalité principale, souvent affirmée dans le titre même (symphonie en *ut* mineur), mais fait des incursions plus ou moins prolongées dans des tonalités différentes et plus ou moins lointaines.

Le passage d'une tonalité dans une autre se fait par un artifice technique appelé *modulation*. Il existe des façons extrêmement simples de moduler, par exemple par l'intermédiaire de l'accord de septième de dominante du ton où l'on veut se rendre, surtout s'il s'agit d'un ton voisin. Deux tons sont voisins quand ils ont un

maximum de sons en commun. Par exemple le ton de *sol* majeur contient toutes les notes de *do* majeur, sauf le *fa* qui est altéré par un dièse ; le ton de *fa* majeur, toutes les notes de *do* majeur, sauf le *si* qui est altéré par un bémol. Le ton mineur relatif est également par excellence le ton voisin de toute tonalité majeure et vice versa.

La musique classique garde une certaine prudence dans les rapports entre les diverses tonalités. Plus on avance dans l'histoire, plus les relations tonales se font imprévues et lointaines, plus se développe un art de la modulation, qui varie considérablement d'un compositeur à l'autre et qui est souvent un des signes majeurs de la persounalité d'un créateur.

Cette mobilité du langage tonal correspond, dans la musique classique et romantique, à ce qu'est la variété des tons colorés sur la palette d'un peintre. Chaque tonalité a en effet sa personnalité propre, sa lumière. De même qu'il y a dans le prisme des couleurs complémentaires, il y a des tonalités qui se font mutuellement valoir par leur juxtaposition ; il y a tout un art d'éclairer le discours musical par une série de modulations comme de l'assombrir par une autre. Quant aux manières d'effectuer ces passages d'un ton dans un autre, en dehors de toutes celles que l'académisme dénombre et classe dans ses écoles, il n'y a aucune limite concevable au renouvellement que peut leur apporter l'imagination des créateurs soucieux d'exploiter le système tonal dans sa plus grande extension.

Cela dit, et aussi longtemps que le système tonal s'est maintenu dans sa cohésion et sa toute-puissance, il a été le principe même des grandes formes dans le cadre desquelles se sont exprimés les musiciens, si divers qu'ils fussent par leur tempérament et leur tendance.

L'édifice d'une œuvre musicale classique repose sur son unité tonale. C'est-à-dire sur l'installation au pouvoir, pour la durée de l'œuvre, d'une tonalité principale et sur la réaffirmation périodique de sa prépondérance. Dans une forme bithématique, cette tonalité principale fait généralement alliance avec celle de sa dominante, ce qui ne fait qu'augmenter son autorité sur l'ensemble de l'œuvre au cours de laquelle, à travers tous les développements thématiques, défileront, en nombre plus ou moins important, des tonalités étrangères.

Ainsi s'installe et se consolide cette architecture dans le temps, faite, comme l'architecture dans l'espace de la même époque, d'équilibre, de symétries, de proportions soigneusement calculées, de rapports de masses, de surfaces plates, saillantes ou rentrantes destinées à accrocher la lumière. Le plan tonal d'une œuvre classique fait donc partie intégrante de son armature et réalise cette synthèse de la logique et de la fantaisie, de la rigueur et de la liberté dans laquelle toute œuvre d'art trouve son difficile équilibre.

3. Évolution et désagrégation

La description qui précède s'applique à un système tonal considéré pour ainsi dire comme un archétype. À aucun moment de l'histoire on ne pourrait le saisir ainsi dans son idéalité pure, parce qu'il s'est constitué petit à petit, vers le XVI^e^ siècle, à une époque où n'existait que des tempéraments inégaux ; il a connu une longue évolution et il n'y a pas un point précis à partir duquel les principes d'autodestruction qui étaient en lui ont commencé à le saper par la base. Pourtant, c'est un fait que le système tonal s'est désagrégé de lui-même et qu'au XX^e^ siècle il ne tient plus que des positions

accords catalogués, mais tous ceux, beaucoup moins aisément identifiables, qu'il peut inventer de lui-même en jouant simplement sur les ressources que le système tonal évolué lui concède : notes ajoutées (par exemple, la sixte dans un accord parfait), dissonances non préparées, appoggiatures non résolues. Debussy considère ces agrégations sonores en elles-mêmes, pour la volupté de l'oreille qui naît de leur simple audition et qui n'est dépendante ni de ce qui les précède ni de ce qui les suit. L'instant musical est ainsi valorisé, isolé, goûté. Il émerge du flot du devenir. Dès lors, Debussy enchaîne agrégation sur agrégation, accord sur accord, dans un jeu très subtil entre le sentiment tonal et ses faux-semblants vus à travers un brouillard. Il « noie le ton » et, au moment choisi, débouche où il veut ; ce qui n'est pas nier, ni abolir les attractions naturelles entre les sons, mais user d'elles avec une désinvolture souveraine. Ici, on anticipe un peu, car, avant Debussy, il s'est produit un événement qui prépare l'oreille de l'auditeur à un langage musical de moins en moins stable, de moins en moins assujetti à une discipline autoritaire : c'est l'indétermination tonale entraînée par la pratique wagnérienne de la modulation perpétuelle, à savoir une modulation souple, bien huilée, qui fait glisser d'un ton à un autre, puis à un autre encore, et cela dans un temps très réduit (deux ou trois mesures par exemple). Entraîné par les valeurs expressives de son texte littéraire et par les moyens que l'enchaînement modulant lui fournit pour les monter en épingle, Wagner se perd et nous perd dans une fuite harmonique qui cesse d'être jalonnée par des repères précis. Pourtant, l'écoute de la musique de Wagner se fait sans effort à cause de l'extrême musicalité de l'écriture harmonique. Le résultat est qu'on est installé, sans y avoir pris garde, dans un chromatisme insinuant qui vous enlace, vous ensorcelle et vous fait sombrer dans un agréable vertige. C'est l'un des procédés par lesquels le mage de Bayreuth

exerce sur l'auditeur ce qu'il faut bien appeler son envoûtement. Mais l'architecture classique, fondée sur l'unité tonale, n'est plus ici qu'un souvenir. Les accords et leurs enchaînements continuent bien à figurer dans le discours avec le même type de fonctions que le système tonal leur a attribué. Le temps vient, dans le premier quart du xx^{e} siècle, où un Arnold Schönberg tirera les conséquences de ce chromatisme intégral et fera entrer à part égale les douze sons de l'échelle tempérée dans une nouvelle syntaxe musicale, résolument, systématiquement et agressivement atonale, au moins en théorie.

4. Survivance

Ainsi la désagrégation du système tonal était en germe dans son propre principe, et ce ne sont pas des éléments venus du dehors qui l'ont déterminée. C'est de l'intérieur même que l'opération s'est accomplie. Elle a été accélérée par un autre élément dont il n'a pas été encore question, élément engendré lui aussi par le système lui-même. On a vu que, sur les divers degrés de l'échelle diatonique, le système tonal installait des accords de plus en plus complexes qui pouvaient se ramener à des échafaudages de tierces. Au-delà de la neuvième, le choix entre tierces mineures et tierces majeures a conduit à diverses variétés d'accords de onzième, de treizième, etc., où figuraient des sons étrangers à la gamme diatonique du ton choisi par le musicien. L'accord ci-dessous a été pensé par Ravel au début de *Daphnis et Chloé* comme appartenant au ton de *la* majeur ; pourtant, le *ré* dièse qui figure à son sommet est étranger à cette tonalité :

qu'il n'y a plus aujourd'hui qu'à dresser le constat de décès du système tonal. Mais le mouvement qui a entraîné son abandon généralisé par le plus grand nombre de compositeurs se poursuit et s'accélère, et il faut admettre qu'un nouveau type de musique s'est aujourd'hui installé puissamment au premier plan ; s'il est loin de nous offrir le confort de la stabilité, il ne semble pas s'être ménagé de lignes de retraite.

Henry BARRAUD

Bibliographie

J. D'ALEMBERT, *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Paris, 1752, rééd. éd. d'Aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1984

H. BARRAUD, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Seuil, Paris, 1974, nouv. éd. 1990

J. CHAILLEY, *Traité historique d'analyse harmonique*, Leduc, Paris, 1951, éd. rév. 1977 ; *Formation et transformation du langage musical, ibid.*, 1955

E. COSTÈRE, *Lois et styles des harmonies musicales*, P.U.F., Paris, 1954

C. DAHLHAUS, *La Tonalité harmonique*, P. Mardaga, Liège, 1993

C. DELIÈGE, *Les Fondements de la musique tonale*, Lattès, Paris, 1984

M. EMMANUEL, *Histoire de la langue musicale*, 2 vol., H. Laurens, Paris, 1911, rééd. J. Lanore-H. Laurens, 1981

F. A. GEVAERT, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, 2 vol., Paris, 1905-1907

P. HINDEMITH, *Unterweisung im Tonsatz*, 2 vol., Schott, Mayence, 1937

F. LERDAHL & R. S. JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, M.I.T. Press, Cambridge (Mass.), 1987

A. MACHABEY, *Genèse de la tonalité musicale classique. Des origines au XV^e siècle*, Richard-Massé, Paris, 1955

H. POUSSEUR, *Musique, sémantique, société*, Casterman, Paris, 1972

J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722, rééd. Klincksieck, Paris, 1992 ; *Génération harmonique*, Paris, 1737, rééd. Broude Brothers, New York, 1971 ; *Nouvelles Réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du*

TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen

Introduction

Les vicissitudes historiques, les transformations socio-économiques, la pression continue et croissante des cultures dominantes et, à notre époque, le conditionnement exercé par la « sous-culture » des mass media n'ont pas détruit les nombreuses traditions musicales orales des couches populaires européennes mais les ont assurément modifiées. Sous le vernis d'une culture de masse que les lois du marché culturel tendent à conformer aux modèles internationaux proposés par les plus importants centres de production, comme les États-Unis, des manifestations musicales traditionnelles d'inspiration locale et très vivantes se profilent encore aujourd'hui. En effet, depuis quelques décennies, apparaissent des phénomènes de renouveau issus des nombreux mouvements autonomistes qui surgissent dans différents pays européens, ou d'un processus plus général de recherche d'identité qui touche des couches beaucoup plus importantes de la population européenne. Avec ses manifestations à caractère plus ou moins commercial ou authentique le « folk revival » s'est situé dans cette dernière tendance. Cependant, l'orientation vers la reprise de quelques modes d'expression et de communication traditionnels se manifeste aussi dans les couches populaires de base.

Le long brassage humain, culturel et historique qu'a connu notre continent en a fait la richesse, la variété des musiques et la persistance de particularismes régionaux interdisent de parler de la

musique populaire européenne, mais imposent de considérer le patrimoine musical oral européen comme un ensemble de *musiques* populaires. Certes, il y a des régions de passage, et d'autres où les influences se superposent, certaines plus conservatrices, et d'autres plus créatrices, des régions où la tradition est encore présente, authentique, et d'autres où le processus avancé, sinon définitif, de dégénérescence et de décomposition est en marche. La qualité initiale de la documentation récente ne permet pas de comparer valablement les conditions actuelles de conservation ou de désagrégation du tissu musical traditionnel. En effet, dans certains pays, le travail de recherche a été et est encore dynamique et approfondi, et la musique populaire peut encore s'exprimer avec une vitalité relativement forte alors qu'ailleurs l'intérêt pour la connaissance de la musique populaire ne semble pas aussi vif aujourd'hui, et l'héritage traditionnel est presque, sinon complètement, éteint.

Ainsi, en Allemagne, les activités de recherche actuelles insuffisantes ne nous garantissent pas une documentation valable ; la France, de son côté, dans l'attention qu'elle porte à l'ethnomusicologie, semble continuer à privilégier les pays des autres continents plutôt que ses propres provinces. Quant à certains pays de l'Europe de l'Est, les matériaux disponibles ne sont pas homogènes en quantité et en qualité ; l'ex-Union soviétique, de ce point de vue, constitue un cas limite. Les documents que nous connaissons attestent, en effet, la riche activité « folklorique » du peuple, avec des groupes plus ou moins artificiels, mais nous donnent très peu d'informations sur la situation des classes populaires, sur leur multiplicité ethnique et géographique.

1. Les grandes zones de la

D’autres régions d’expression musicale d’une certaine importance ressortissent aux traditions magyare, finlandaise, basque et celtiques (Irlande, Écosse occidentale, Bretagne, avec quelques traces en Pays de Galles et, peut-être, en Cornouailles).

2. Les échelles et les modes de la musique populaire européenne

Les modèles d’échelle que nous trouvons dans la musique populaire européenne de tradition orale sont très nombreux. Les échelles de moins de cinq tons sont Ies plus fréquentes dans les comptines, alors que les échelles pentatoniques semblent, au contraire, caractériser le système musical de certaines zones ; on les retrouve dans la musique populaire magyare mais aussi dans la musique populaire anglo-saxonne. Cependant, les échelles hexatoniques, et surtout heptatoniques, sont les plus fréquentes.

En général, les échelles traditionnelles européennes utilisent le système diatonique où se combinent secondes majeures et secondes mineures. Nous ne disposons pas de données statistiques dignes de foi, mais il semble que les intervalles les plus fréquemment utilisés dans les diverses musiques européennes de tradition orale soient les secondes majeures et les tierces mineures.

Le système modal est encore fortement utilisé dans les structures musicales européennes même si un vaste éventail de créations récentes traduit l’acceptation totale du système tonal, ou présente des traces modales dans un tissu musical à caractère tonal. Si les chants hérités ou créés par les couches populaires au cours de ces cent, cent cinquante dernières années relèvent entièrement du système tonal, surtout dans les pays d’Europe centrale et

septentrionale, certaines particularités dues à la coexistence des systèmes tonal et modal se retrouvent dans des chants plus anciens que la sensibilité nouvelle a rajeunis. Nous ne disposons pas encore d'études adéquates sur Ie système modal dans Ia musique populaire européenne et, bien souvent, pour définir les nombreuses échelles modales existantes, les spécialistes continuent à utiliser la nomenclature gréco-ecclésiastique, avec l'orientation conceptuelle qu'elle implique. Face à des structures modales qui ne peuvent entrer dans le système des modes médiévaux, trop souvent, la solution de facilité consiste à parler de « modes mixtes ». Mais très probablement, ces modes dits mixtes appartiennent à une tradition « autre », différente de celle du système modal ecclésiasticomédiéval.

Les bases modales nous apparaissent de façon plus évidente dans les musiques traditionnelles de la zone méditerranéenne et en Europe orientale. En réalité, toute la musique ancienne européenne de tradition orale se réfère à un système modal. II est parfois difficile de percevoir immédiatement le caractère modal de certaines mélodies populaires d'Europe centrale, et même septentrionale, parce que, dans cette zone, les influences de la musique savante ont été effectivement plus profondes et se sont exercées depuis plus longtemps – nous pensons, par exemple, aux modifications que les pratiques du chant religieux des Églises réformées ont certainement introduites dans la musique populaire profane. Mais cette difficulté provient également de ce que la tendance dominante à procéder à des comparaisons, par rapport aux échelles modales ecclésiastiques, rend moins aisée la compréhension d'un système musical qui, sans être initialement tonal, a cependant constitué le terrain sur lequel s'est développé le système moderne majeur/mineur. L'Europe méditerranéenne est une terre où domine l'utilisation de la voix ; elle a vu se développer des styles vocaux très riches, complexes,

toute l'Europe orientale, à l'exclusion des peuples finno-ougriens. La polyphonie est largement présente dans les territoires de langue allemande ; il faudrait étudier, évidemment, l'influence possible de la pratique du chant d'église protestant, et le problème posé par l'absence de conséquences similaires en Grande-Bretagne. Elle est aussi fortement développée dans le nord de l'Italie. Dans les autres régions d'Europe, la polyphonie est entièrement inconnue et limitée à des occasions particulières.

Dans une Méditerranée aussi profondément monodique, la Corse et la Sardaigne font figure d'exceptions car la pratique polyphonique y a atteint des degrés de développement extraordinaires.

Chez les peuples européens, les modèles de pratique polyphonique sont variés. Les formes de déchant, probablement plus archaïques, apparaissent dans des régions assez éloignées les unes des autres, allant du Caucase à l'Adriatique, aussi bien dans la partie italienne que sur le littoral de l'ex-Yougoslavie, ce qui a permis d'imaginer I'existence d'une Europe antique au territoire plus étendu dont seuls quelques îlots subsisteraient. L'origine du modèle des chants à plusieurs voix, de type *a trallallero,* est probablement archaïque, car les productions musicales traditionnelles actuelles se retrouvent, avec leurs caractères spécifiques, dans des régions qui ne sont pas contiguës, comme la Sardaigne, l'Italie centrale, l'Italie du Nord et quelques régions slaves et caucasiennes.

La polyphonie *ad accordo* sicilienne est certainement ancienne elle aussi.

Distincte de la forme modulaire, la forme strophique semble plus récente. elle implique la versification des textes verbaux, sans rime dans le matériau plus ancien, et l'articulation thématique des textes musicaux. Il existe, natureIlement, des formes intermédiaires dont Ia structure en strophes est imparfaite. Toutefois, on peut retenir qu'une très grande partie de la musique vocale européenne met en œuvre des groupes réguliers de vers. Les phrases musicales, quant à elles, tendent à s'organiser autour de thèmes explicites.

Cette base, cependant, si elle n'est pas archaïque, n'est pas pour autant moderne. En effet, la structure à strophes est déjà présente dans la culture européenne de l'époque médiévale. Elle s'est surtout développée dans les chants narratifs de diverses traditions qui se retrouvent dans toute I'Europe et constituent, dans Ieur quasi-totalité, un ensemble extraordinaire d'histoires chantées retraçant toute la vie populaire de notre continent jusqu'à nos jours. Il suffit de rappeler les recueils de ballades qui caractérisent une grande partie du territoire européen aIlant de la Catalogne à Ia Hongrie, de l'Italie du Nord à l'Écosse et à la Scandinavie, et qui se composent de textes d'inspiration magique, chevaleresque, familiale, historique, se prolongeant jusqu'aux créations contemporaines. Musicalement, la ballade européenne atteste la longue présence de ce genre dans la vie populaire en Europe, avec des musiques modales et pentatoniques et d'autres musiques qui s'inspirent franchement du XIXe siècle.

Les musiques vocales et instrumentales revêtent une importance particulière lorsqu'elles sont liées à des cérémonies rituelles. Dans ce cas, l'intérêt est non seulement musicologique mais aussi anthropologique car, souvent, il s'agit de cérémonies qui permettent une approche captivante, susceptibIe d'aboutir à l'identification de situations mythiques profondes. Le décalage est souvent très grand

entre les cérémonies rituelles et leurs musiques d'accompagnement qui, dans de nombreux cas, ne sont pas anciennes. Même si cela est vrai, il n'en reste pas moins que de telles cérémonies sont souvent les plus propices à l'identification de modèles musicaux appartenant à un passé révolu.

La richesse, la complexité et le caractère si fortement empreint des influences multiples du patrimoine musical des cultures populaires de notre continent constituent, dans leurs contradictions même, un témoignage vivant de l'histoire si souvent bouleversée de nos pays.

Même si, de toute évidence, elle est de nos jours en crise, cette culture musicale, où se dessinent si bien les rapports existant entre classes populaires (exclues du pouvoir) et classes dirigeantes, est encore en mesure de manifester le rôle profond et essentiel en Europe de la pratique musicale intimement liée à la vie quotidienne.

Roberto LEYDl

Bibliographie

A. AGAZHANOV, *Russkie narodne muzikal'nye instrumenti*, Moscou, 1949

T. ALEXANDRU, *Instrumentele muzicale ale poporului romin*, Bucarest, 1956 ; *Muzica populara romaneasca*, Bucarest, 1975

F. ANOYANAKIS, *Ellinika laika mousika organa*, Athènes, 1976

D. ARBAUD, *Chants populaires de la Provence*, 2 vol., Makaire, Aix-en-Provence, 1862-1864

A. BAINES, *Bagpipes*, Pitt Rivers Museum, Univ. of Oxford, éd. rév., 1979

E. BARBILLAT & L. TOURAINE, *Chansons populaires dans le Bas-Berri*, 5 vol., Gargaillou, Paris, 1930-1931

B. BARTÓK, *Bartók Béla válogatott zenei irásai*, Magyar Kórus, Budapest, 1948 ; *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, Academia Scientiarum Hungarica, 6 vol., Akademiai Kiadó, Budapest, 1957-1973 ; *Rumanian Folk Music.*, B. Suchoff éd., 5 vol., M. Nijhoff, La

C. J. SHARP, *English Folk Songs. Some Conclusions*, 3e éd., Methuen, Londres, 1954
J. C. H. R. STEENSTRUP, *The Medieval Popular Ballad*, trad. E. G. Cox, Univ. of Washington Press, Seattle-Londres, 1968
D. O'SULLIVAN, *Songs of the Irish*, Crown Publ., New York, 1960
J. TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889
U.N.E.S.C.O., *Europäische Lieder in den Ursprachen*, Mersenburger, Berlin, 1956
L. VARGYAS, *A magyar népballada és Európa*, 2 vol., Zenemu "kiadó, Budapest, 1976
E. VEGA DE OLIVEIRA, *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisbonne, 1966
K. A. VERKOV, *Atlas muzykal'nye instrumentov narodov SSSR*, 3e éd., Moscou, 1963
A. F. WEIS BENTZON, *The Launeddas*, 2 vol., Acta Ethnomusicologica Danica, n° 1, Akademisk Forlag, Copenhague, 1969
E. WELLS, *The Ballad Tree*, Ronald Press, New York, 1950.

Discographie

Portugal

Anthology of Portuguese Music, F. Lopes Graca & Michel Giacometti éd., 2 albums, Folkways FE 4538 (A D) ; *Musique traditionnelle du Portugal*, U.N.E.S.C.O., D 8008.

Espagne

Antología del folklore musical de España, G. Matos éd., 2 coffrets (8 disques), Hispa VOX HH 10-107 110 et HH 10-356 359 ;
Spain, A. Lomax éd., Columbia SL 216 ; *Instrumentos musicais populares galegos*, Sonifolk, CDH 026 2.

France

France, Cl. Marcel-Dubois & M. Andral éd., Columbia SL 207 ; *Musique traditionnelle des Pays de France*, 4, Le Chant du Monde LDX 74516 74635 74687 ; *Folk Music of France*, Folkways P 414 ; *Pays basque*,

Ocosa, HM 83.

Italie

Folklore musicale italiano, A. Lomax et D. Carpitella éd., 2 albums, Pull QLP 107
108 ; *Italia*, R. Leydi éd., 3 albums, Albatros VPA 8082
8088
8126 ; *Folk Music of Calabria*, R. Tucci éd., Musicaphon, BM 55803.

Suisse

Les instruments de musique populaire en Suisse, B. Bachmann-Geiser éd., 2 disques, Claves D 8012
8013.

Yougoslavie et ex-Yougoslavie

Yougoslavia, P. Kennedy & A. Lord éd., Columbia SL 217 ; *Folk Music of Yugoslavia*, W. Dietrich éd., Topic 12TS 224 ; *Musica popolare di Yugoslavia*, W. Dietrich éd., Albatros VPA 8413 ; *Narodna muzika tradicija*, RTB 22-2570 ; *Musiques traditionnelles de la Serbie orientale*, Ethnic, B 6759.

Albanie

Folk Music of Albania, A.L. Lloyd éd., Topic 12T 154 ; *Polyphonies vocales et instrumentales*, C.N.R.S.-Musée de l'homme, LDX 274897.

Bulgarie

Bulgaria, A.L. Lloyd éd., Columbia KL 5378 ; *Folk Music of Bulgaria*, A.L. Lloyd éd., Topic 12T 107 ; *Pilentze pee* et *Sekoi fali*, M. Cellier dir., Phonogram, 3 CD, 8382722 et 8427632.

Roumanie

Folk Music of Rumania, (d'après la collection de B. Bartók), Folkways FE 4419 ; *Rumania*, B. Mauguin éd., Odéon C 064 18120 ; *Musiques de villages*, C. Brailoiu éd., V.D.E. CD-537-539.

TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

Introduction

Le continent américain présente une immense variété de cultures issues, non seulement d'ethnies différentes (indiennes, africaines, néo-européennes et néo-asiatiques), mais aussi de circonstances ethno-historiques particulières, liées aux mouvements migratoires inter- et transcontinentaux du début de la colonisation du XVI^{e} siècle. Cette diversité s'exprime dans les traditions musicales indo-américaines, euro-américaines et afro-américaines aussi bien en Amérique du Nord, en Amérique centrale et aux Antilles qu'en Amérique du Sud. Les formes acculturées de ces traditions constituent de nos jours le véritable univers des musiques des Amériques dont les caractères essentiels demeurent métissés. Cette hybridation prend une forme et un style tout particuliers selon l'aire culturelle ou les groupes sociaux que l'on considère. Ainsi, la musique métissée des Andes péruviennes ou équatoriennes conserve beaucoup plus de son héritage indien que celle du Mexique. D'autre part, les villageois des Appalaches aux États-Unis entretiennent un ancien répertoire de chants traditionnels, comme les ballades des îles Britanniques, qui a disparu en Grande-Bretagne, mais dont les modes d'exécution se rapportent surtout à la tradition locale.

La colonisation des Amériques a eu pour effet d'altérer, et, dans les cas les plus extrêmes, de détruire de nombreuses cultures musicales indigènes ; d'imposer dans les territoires conquis des

répertoires européens qui ont subi de nombreuses transformations et réinterprétations ; de créer de nouvelles expressions de musique nègre, et d'établir d'une façon générale un langage musical *sui generis* résultant des influences plus ou moins prononcées de ces sources bien différentes.

À peu d'exceptions près, la connaissance précise des musiques traditionnelles indigènes date du XX^e^ siècle, c'est-à-dire de l'avènement de l'enregistrement sonore, aux environs de 1890. Les musiques indiennes se trouvaient alors sans aucun doute fortement imprégnées d'éléments européens. Les sources d'information qui permettraient de reconstruire l'histoire de ces musiques depuis le début de la colonisation se limitent, en fait, à la connaissance de plusieurs collections d'instruments archéologiques, aux chroniques des missionnaires des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, à quelques dictionnaires de langues indigènes, et surtout aux pratiques musicales et systèmes musicaux de certains groupes indiens contemporains qui se seraient peut-être maintenus à l'écart des populations métissées. Toutefois, attribuer les pratiques musicales contemporaines aux périodes antérieures de l'histoire de la musique indienne relèverait d'une conception douteuse qui consacrerait l'inertie de la dynamique culturelle. En effet, il est impossible de démontrer que la culture musicale des Indiens d'Amérique s'est maintenue sans changement notable pendant plusieurs siècles.

1. Les témoignages de l'archéologie

Étant donné l'absence de notation musicale et la prédominance, en général, de la musique vocale, l'archéologie a peu apporté à l'étude des musiques traditionnelles des Indiens d'Amérique du Nord et à

canadien – se trouvaient de nombreuses tribus, comme les Iroquois et les Wabanaki, pour lesquelles la musique était étroitement liée à leur mode de vie consacrée à la chasse ou l'agriculture. De nombreuses cérémonies donnaient lieu à de longs festivals de musique et de danses rituelles d'action de grâces. Ces danses étaient accompagnées par des tambours, des sonnailles et hochets pour marquer le rythme, notamment la danse du maïs à la fin de la récolte, les danses de guerre et les rites pour l'intronisation des nouveaux chefs.

S'étendant sur un immense territoire à l'ouest du Mississippi, les plaines du centre-ouest des États-Unis et du Canada accueillent de nombreuses tribus indiennes (les Flathead, Blackfoot, Cree, Pawnee, Arapaho, Kiowa, Sioux, Cheyenne) qui, malgré leur diversité linguistique, présentent un style musical régional relativement homogène. Ce style se caractérise par des mélodies descendantes, pentatoniques pour certains répertoires, par un style vocal qui utilise souvent le registre le plus aigu de la voix et même le fausset, par une production vocale de qualité rauque, dont les pulsations rythmiques sont très caractéristiques. Les textes des chants sont fréquemment dépourvus de sens sémantique et accompagnés, comme la plupart des musiques indiennes, par des tambours et hochets divers. Le tambour le plus courant dans cette aire culturelle est une sorte de tambourin à une seule peau frappée avec une baguette à tampon. La grosse caisse européenne est aussi employée, par exemple dans les *powwows* modernes qui sont des réunions sociales au cours desquelles tous les Indiens d'une région, sans tenir compte de leur appartenance tribale, célèbrent par le chant et la danse leur ethnicité indienne.

L'aire du Sud-Ouest américain renferme deux cultures et styles musicaux prépondérants appartenant à deux groupes différents.

D'une part, les Pueblo, populations qui comprennent les Taos, Zuni, Hopi et Tewa, établis dans près de trente villages qui s'étendent du Nouveau-Mexique à l'Arizona, ont été colonisés par les Espagnols et convertis au catholicisme et pratiquent pourtant leur religion traditionnelle ; d'autre part, les tribus semi-nomades des Apaches et Navajos, et les Yuman, habitent les zones désertiques de cette région. La musique des Pueblo est considérée comme la plus variée et la plus complexe des musiques indiennes d'Amérique du Nord. Les chants se composent souvent de longues mélodies (jusqu'à plus d'une douzaine de phrases) organisées en échelles pentatoniques, hexatoniques et heptatoniques et leur style vocal maintient la tension et la pulsation propres à la musique indienne en général, mais se caractérise par l'émission un peu « grognante » et très profonde de la voix. La précision de leur exécution chorale est aussi très typique. La musique des Apaches et des Navajos, au contraire, se singularise par des formes plus simples, souvent fondées sur deux idées mélodiques, des rythmes intenses employant deux valeurs de durée, un système tonal et un style vocal nasal, aigu et orné. En raison de leur contact plus fréquent avec les Indiens Pueblo, les Navajos se sont un peu éloignés, musicalement, des Apaches, comme le témoigne leur musique qui tend à se rapprocher de la complexité de celle des Pueblo. Dans toute la région du Sud-Ouest, les flûtes sont les instruments mélodiques les plus importants et les tambours d'eau sont courants, surtout chez les Apaches.

À l'ouest et au nord-ouest des États-Unis, sur les hauts plateaux désertiques du Colorado, du Nevada, de l'Utah, de l'Idaho, dans les régions orientales de l'Oregon et de Washington, du nord de la Californie jusqu'au Canada, les descendants des tribus nomades comme les Ute, Paiute et Shoshoni vivent de nos jours dans les « réserves » ou parcs nationaux, comme la plupart des Indiens américains. La musique de ces tribus comprend des mélodies de

Bien que les cultures indigènes d'Amériques du Sud présentent une grande diversité, il est possible de distinguer trois catégories générales :

– d'une part, les cultures indiennes de langues quetchua et aymara (descendantes de l'ancien Empire inca) du nord de l'Équateur aux régions septentrionales du Chili et occidentales de l'Argentine ;

– d'autre part, les nombreuses tribus des forêts tropicales. Certaines vivent le long de la côte nord du continent sud-américain de la Colombie jusqu'aux Guyanes (par exemple les Goajiro, Motilones et Warao au Venezuela). D'autres se trouvent au bord des grands fleuves ; l'Orénoque, l'Amazone et leurs affluents au Venezuela, en Colombie, en Équateur, au Pérou, au Brésil et en Bolivie (parmi elles, les Piaroa et les Yekuana de l'Orénoque, les Tukano et Witoto des fleuves Vaupés et Caquetá, en Colombie, les Jívaros ou Shuares de l'Équateur oriental, les Shipibo et Cocama de l'Amazone péruvienne et les Mojo et Siriono dans le département de Beni en Bolivie). Les tribus indiennes brésiliennes se concentrent dans le parc national du Haut Xingu, au bord de l'Araguaia, en particulier dans l'île du Bananal, et sur le plateau du Mato Grosso ; les tribus dont les traditions musicales sont assez bien connues comprennent les Nambicuara, les Kamaiura, les Suya, les Xavante et les Karaja ;

– enfin, la troisième catégorie comprend des groupes indigènes assimilés ou en voie d'hybridation, comme les Guarani paraguayens, par exemple.

Dans ces musiques indigènes sud-américaines, on peut distinguer certains traits généraux. Les musiques quichua, aymara

ont des mélodies descendantes, tétratoniques et pentatoniques accompagnées de rythmes syncopés ; la musique instrumentale prédomine ; dans les accompagnements, les rythmes sont réguliers ; on y trouve des polyphonies parallèles à distance et tierces et sixtes chez les Quetchua, de quartes, quintes et octaves chez les Aymara ; la musique de danse constitue une quantité considérable des répertoires musicaux, adaptés aux rituels et aux festivités de la vie sociale ; la musique autochtone accompagne les fêtes catholiques comme la Fête-Dieu, la Saint-Jean, la semaine sainte, Noël. Les Quetchua conservent la tradition des instruments à vent (flûtes, flûtes de Pan diverses) et à percussion (tambours à deux membranes) ; ils ont aussi une harpe indigène diatonique, et le *charango*, qui est une petite guitare de dix cordes, dont la caisse de résonance est souvent faite de la carapace du tatou. Les Aymara demeurent plus fidèles à la tradition organologique précolombienne.

Les musiques des Indiens des forêts tropicales comportent des enchaînement mélodiques de trois à six sons, des mélodies à plusieurs motifs, de courte durée ; toutefois, la structure mélodique de ce type de musique est souvent rattachée à la fonction sociale de certains chants ou morceaux. L'usage de micro-intervalles, qui échappent souvent à l'oreille occidentale, est courant. La monodie et la monophonie prédominent. Le rythme est varié : lent et libre pour les cantilènes chamaniques, très mesuré et vif pour les danses. La musique et la mythologie sont inséparables ; ainsi, tout ce qui touche à la tradition musicale à valeur synthétique. Le chant sacré est l'élément essentiel des rites de guérison, et le tambour *kultrun* des Araucan ou Mapuche au Chili et en Argentine représente symboliquement un microcosme relié à la religion animiste indienne. Les musiques des groupes indigènes acculturés reflètent les éléments caractéristiques des groupes avec lesquels elles sont en contact. La musique des Guarani paraguayens, par exemple, est, de

P. Cabello Carro & C. Martinez, *Música y arqueología en América precolombina*, British Archaelogical Reports, Oxford, 1988
A. Carpentier, *La Música en Cuba*, Fondo de cultura económica, México, 1946
G. Chase, *A Guide to the Music of Latin America*, Pan American Union, Washington (D. C.), 2e éd., 1962
V. Chenoweth, *The Marimbas of Guatemala*, Univ. of Kentucky Press, Lexington, 1964
L. H. Corrêa de Azevedo, *Escala, rítmo e melodia na música dos índios brasileiros*, Rodrigues, Rio de Janeiro, 1938 ; « Vissungos, negro work songs of the diamond district in Minas Gerais, Brazil », in *Music in the Americas*, Mouton, La Haye, 1967
H. Courlander, *Haiti Singing*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1939 ; *The Drum and the Hoe*, Univ. of California Press, Berkeley, 1960
F. Densmore, *Chippewa Music*, Bureau of American Ethnology, Washington (D. C.), 1910 ; *Teton Sioux Music*, *ibid.*, 1918
V. Doucet, *Musiques et rites afro-américains*, L'Harmattan, Paris, 1989
R. & M. D'Harcourt, *La Musique des Incas et ses survivances*, P. Geuthner, Paris, 1925 ; *La Musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, Société des américanistes, Paris, 1959
M. E. Grebe, *The Chilean Verso : a Study in Musical Archaism*, Univ. of California, Los Angeles, 1967 ; « El Kultrún mapuche : un microcosmo simbólico », in *Revista musical chilena*, vol. XXVII, nos 123-124, 1973
M. J. Herskovits, « Drums and drummers in afro-brazilian cult life », in *Musical Quarterly*, no 30, 1944
G. Herzog, « Plains Ghost Dance and Great Basin music », in *American Anthropologist*, no 37, 1935
K. G. Izikowitz, *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Elanders, Gōteborg, 1934
V. Joubert, *Música y Danza Tradicionales en Bolivia*, thèse, univ. de Limoges, 1991
G. P. Kurath & S. Marti, *Dances of Anahuac*, Aldine Publ. Co., Chicago, 1964
G. List, « El Conjunto de gaitas de Colombia : la herencia de tres culturas », in *Revista musical chilena*, vol. XXVII, nos 123-124, 1973
S. Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, Inst. nacional de antropología e historia, Mexico, 1968
D. P. McAllester, *Peyote Music*, Viking Fund Publ. in Anthropology, New York, 1949 ; *Enemy Way Music*, Harvard

Univ., Cambridge, 1954 ; *Indian Music of the Southwest*, Taylor Museum, Colorado Springs, 1961
V. T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, Univ. nacional autónoma de México, Mexico, 1956 ; *La Canción mexicana*, *ibid.*, 1961
A. P. Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Aldine Press, Chicago, 1967
S. L. Moreno, *Historia de la música en el Ecuador*, Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1972
B. Nettl, *North American Indian Musical Styles*, Amer. Folkl. Society, Philadelphie, 1954
F. Ortiz, *La Africanía de la música folklórica de Cuba*, Ministerio de Educación, dirección de cultura, La Havane, 1950 ; *Los Instrumentos de la música afrocubana*, *ibid.*, 1952-1955
R. A. Pérez Fernandez, *La Música afromestiza mexicana*, Bibl. Univ. Veracruzana, 1990
L. F. Ramón y Rivera, « Formaciones escalísticas en la etnomúsica latino-americana », in *Yearbook, International Folk Music Council*, vol. X, 1969 ; *Fenomenología de la etnomúsica del área latino-americana*, Bibl. I.N.I.D.E.F. 3, C.O.N.A.C., Caracas, 1980
H. Roberts, *Form in Primitive Music*, W. W. Norton, New York, 1933
A. Sas, « Ensayo sobre la música Inca », in *Boletín latino-americano de música*, vol. I, 1935 ; « Ensayo sobre la música Nazca », *ibid.*, vol. IV, 1938
R. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, Univ. of California Press, Berkeley, 1968
R. Tavares de Lima, *Melodia e rítmo no folclore de São Paulo*, Ricordi Brasileira, São Paulo, 1954
C. Vega, *Los Instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Centurión, Buenos Aires, 1946
R. A. Waterman, « African Influence on the music of the Americas », in *Acculturation in the Americas : XXXIXth International Congress of Americanists*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1952
J. W. Work, « African Music in British and French America », in *Musical Quarterly*, vol. LIX, 1973.

TRADITIONS MUSICALES - Musique de l’Inde

Introduction

En Europe, l’étude de la musique de l’Inde est longtemps restée le monopole des érudits, qui seuls pouvaient avoir accès aux traités en langue sanskrite ; cependant, pour la plupart, ils ignoraient la musique vivante du continent indien.

Avec d’une part l’avènement de l’enregistrement sonore, avec d’autre part la venue de virtuoses indiens dans les salles de concert de l’Occident, on assiste depuis quelques décennies à une réelle diffusion de la musique indienne de tradition savante ; mais on doit parallèlement déplorer une méconnaissance quasi absolue des musiques villageoises, tribales ou citadines, qui demeurent profondément liées à la vie quotidienne de centaines de millions d’Indiens.

1. L’histoire

Pour la tradition indienne, l’origine de la musique doit être cherchée au paradis des dieux : les dieux ont révélé l’art musical à des sages mythiques parmi lesquels le fameux Narada ; les sages, à leur tour, ont communiqué aux humains les rudiments de ce qui allait devenir la musique indienne.

madhyama (celui du milieu, *ma*), *pa≃cama* (le 5e, *pa*), *dhaivata* (*dha*), *niṣada* (*ni*).

Si on laisse de côté les spéculations relatives à la nature exacte des intervalles qui séparaient jadis les différents *svara*, on peut s'en tenir à l'équivalence admise aujourd'hui entre la succession *sa ri ga ma pa dha ni sa* et la gamme diatonique majeure, en gardant présent à l'esprit le fait que l'Inde est restée étrangère au tempérament égal pratiqué en Occident depuis le XVIIIe siècle.

Parmi ces sept *svara*, le *sa* et le *pa* ne sont susceptibles d'aucune modification ; les cinq autres *svara* peuvent être soit naturels, soit altérés : *ri*, *ga*, *dha*, *ni* peuvent être en quelque sorte « bémolisés » (on les dit alors *komal*), tandis que *ma* peut être « diésé » (on le dit alors *tivra*).

• Structure modale : les « rāga »

L'exploitation des ressources fournies par l'emploi des différents intervalles musicaux possibles a donné naissance à des modes musicaux dont on a précisé la structure en fonction de divers critères : la succession des degrés employés en mouvement ascendant ou descendant, le choix des notes initiales et finales, le choix des degrés préférentiels (*vādi* et *samvādi*), les degrés omis, la présence de mélismes ou de motifs mélodiques déterminés, enfin l'utilisation systématique d'ornements (*alaṃkāra*).

Dès le VIIIe siècle, le terme de *rāga*, littéralement « coloration », a servi à désigner ces modes musicaux dont la raison d'être était d'imprégner l'esprit du musicien et de ses auditeurs d'une des huit émotions fondamentales (*rāsa*) définies par la poésie sanskrite. Conventionnellement, les différents rāga ont fait l'objet, au cours

La théorie rythmique indienne a été fortement influencée par les subtilités de la métrique du vers sanskrit, un vers quantitatif, marqué par la succession des syllabes longues et brèves ; les principes sur lesquels elle repose ne diffèrent pas d'une école à l'autre.

Le terme de *tāla*, signifiant « paume de la main », a servi à désigner la façon dont on marquait le rythme en frappant l'une contre l'autre les paumes de la main ; enfin les musiciens ont appelé tāla les cycles rythmiques qui servaient de cadre à leurs improvisations.

Bien que les tāla soient théoriquement en nombre infini et bien que, au XIII^e^ siècle, Sārngadeva ait décrit cent vingt *deśī-tāla* (ou tāla régionaux), les musiciens d'aujourd'hui affirment pratiquer une vingtaine de tāla, caractérisés par un nombre fixe d'unités de temps (*mātra*), un groupement des unités de temps en membres (*vibhāga*), une gradation des accents au sein de la période rythmique : un temps fort (*sam*) marque le début de chaque cycle, des accents secondaires (*tāli*) ou même une suppression d'accent (*khali*) indiquent les articulations des *vibhāga*.

dādra	1	2	3	4	5	6									
	X (= 1)			0											
rūpak	1	2	3	4	5	6	7								
	X (= 1)			2		3									
jhaptāl	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10					
	X (= 1)		2			0	3								
chautāl	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
	X (= 1)		0		2		0		3		4				
dhamar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
	X (= 1)					2		0			3				
tīnāl	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	X (= 1)				2				0				3			

Copyrighted material

Tala. *Quelques «tala» utilisés dans la musique de l'Inde du Nord (pour chacun d'entre eux, la première ligne indique le nombre d'unité de temps ou «matra» et la division en «vibhaga», la deuxième ligne porte les accents: X (= 1) ou «sam», 2, 3... ou «tali», 0 ou «khali»).*

Conservé rigoureusement tout au long de l'improvisation, le tāla est nourri, orné par la division des unités de temps en valeurs brèves, par l'emploi de syncopes qui sont surtout le fait du batteur. Le batteur dispose, en effet, d'un véritable langage de frappes auxquelles correspondent des syllabes mnémotechniques (*bol*) ; l'apprentissage de formules rythmiques composées d'une succession déterminée de bol fait partie de la formation de tout musicien, qu'il soit chanteur ou instrumentiste.

Les modifications du tempo, tributaire de la durée de la pulsation rythmique (*laya*) adoptée, correspondent aux mouvements lents, moyens, rapides.

• L'« alāp »

En dépit du caractère improvisé de la musique indienne, le développement d'un rāga s'effectue selon une progression déterminée.

Le musicien doit, au cours d'un prélude non mesuré, l'*alāp*, introduire l'auditeur dans l'univers sonore du rāga, en partant du registre grave pour parcourir peu à peu la totalité de l'ambitus qu'il peut maîtriser (en raison de sa tessiture vocale ou de la facture de son instrument).

Chacune des notes utilisées doit être atteinte de façon à faire apparaître les liens qui l'unissent au degré tonique, constamment répété en bourdon ; cela suppose le recours à des formules

– Le *thumri*, qui admet une certaine liberté à l'égard des lois du rāga et attache plus d'importance au texte du chant, connaît une grande faveur auprès du public indien.

Préserver ces différents styles dans leur pureté, tel est le but que se sont assigné les différentes écoles, ou *gharana*, dont les plus célèbres font remonter leur origine à ce que certains considèrent comme l'âge d'or de la musique indienne : l'époque d'Akbar.

4. Les instruments de musique

Depuis l'Antiquité, les Indiens ont classé les instruments en quatre familles distinctes : les idiophones (*ghana*), les membranophones (*avanaddha*), les aérophones (*suṣira*), et les cordophones (*tata*).

– *Idiophones.* Les instruments appartenant à cette famille, essentiellement des cymbales, sont peu utilisés dans la musique savante de l'Inde, sauf pour marquer le rythme dans les musiques accompagnant la danse.

– *Membranophones.* La variété des tambours indiens associée à une facture soignée a toujours frappé les observateurs. Pour accompagner la musique savante, on utilise soit un grand tambour à deux peaux, frappé à main nue (*pakhavaj* du Nord ou *mṛdangam* du Sud), soit les *tablā*, un couple d'instruments consistant en un tambour vertical à son sec et une timbale au son sourd.

– *Aérophones.* Outre la conque dont le son est associé au culte religieux, on rencontre en Inde divers types de longues trompes métalliques. Les flûtes de bambou sont droites ou traversières, comme celle du dieu Kṛṣṇa charmant les bergères de la forêt de Brindavan. Les hautbois – *shāhnāi* du Nord ou *nagasvaram* du Sud

– ont plus tardivement pris place au rang des instruments considérés comme classiques.

– *Cordophones.* L'instrument type de la famille des cordophones est la *vīnā*, attribut traditionnel de la déesse Sarasvatī ; son usage est devenu rare dans le Nord, mais dans le Sud elle conserve la première place et se présente aujourd'hui comme un grand luth à sept cordes dont le manche est muni de deux résonateurs en calebasse.

Le *sitar*, qui dans le Nord a supplanté la *vīnā*, compte six ou sept cordes principales (dont deux cordes de bourdon) et un nombre variable de cordes sympathiques ; le *surbahar* est un *sitar* grave. Le *sarod* comporte lui aussi des cordes principales et des cordes sympathiques, mais sa table d'harmonie est recouverte d'une plaque de métal tandis que sa caisse échancrée est tendue d'une peau.

Le luth *tampura*, dont la seule fonction est de fournir à l'improvisation le soutien d'un bourdonnement harmonique, a quatre cordes accordées sur le *sa* tonique, la quinte du *sa* et l'octave du même *sa*.

Les instruments du type de la vièle, tels le *sarangi* et le *sarinda*, servent surtout à accompagner le chant.

5. Musiques « régionales »

Parallèlement aux musiques savantes qui, en raison de leurs subtilités, restaient réservées à une élite socio-culturelle, les musiques que les théoriciens qualifiaient de *deśī* (régionales) ont conservé une place prépondérante dans les villes et les villages. L'immensité du pays, jointe à la diversité des langues et des

conditions géographiques ou économiques, contraste avec la rareté des informations publiées qui doivent être glanées au hasard de publications consacrées aux littératures orales ou d'enregistrements fragmentaires.

Faute d'une documentation systématique suffisante, toute généralisation concernant ces musiques demeure aujourd'hui impossible ; on peut seulement souligner la prédominance des musiques vocales, sous forme de monodies ou de monodies accompagnées ; les formes polyphoniques se limitent le plus souvent à des « tuilages » ou à la présence d'un bourdon vocal ou instrumental ; seules les tribus frontalières du nord de l'Assam semblent pratiquer une polyphonie plus élaborée.

Dans ces conditions, il paraît plus raisonnable de se borner ici à proposer une nomenclature rapide des différents types de répertoires qui constituent le patrimoine musical du peuple indien.

• Répertoire des non-spécialistes

Les chants de travail sont exécutés par toutes les couches de la population : chants pour moudre le grain ou aller au puits qui accompagnent les travaux féminins, chants des chameliers du Rājasthān, des bateliers du Bengale ou des pêcheurs du Kerala, chants des conducteurs de bœufs ou d'éléphants, sans oublier les chants de cueillette ou de repiquage du riz.

Une place à part doit être faite aux chants saisonniers : chants de printemps (*phāgu*) ou chants de la saison des pluies, parmi lesquels les « chants des douze mois » (*barahmāsa*) sont un genre très apprécié.

Delhi, 1991
W. KAUFMANN, *The Ragas of North India*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1968 ; *The Ragas of South India, ibid.*, 1976
K. S. KOTHARI, *Indian Folk Musical Instruments*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1968 ; *Folk Musical Instruments of Rajasthan*, Rupayan Sansthan, Bornnda, 1977
C. MARCEL-DUBOIS, *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne*, P.U.F., Paris, 1941
P. MOUTAL, *Hindusthani Raga Sangita*, Centre d'études de musique orientale, Paris, 1987
D. M. NEUMAN, *The Life of Music in Northern India*, Manohar, New Delhi, 1980
L. ONCERI & D. O. BHALLA dir., *Studies in Indian Music and Allied Arts*, 5 vol., Sundeep Prakashan, Delhi, 1990
G. H. RANADE, *Hindustani Music. An Outline of Its Physics and Aesthetics*, Poona, 1951
J. F. STAAL, *Nambudiri Veda Recitation*, E. J. Brill, La Haye, 1961
B. C. WAADE, *Music in India : the Classical Traditions*, Prentice Hall, Englewood CIiffs (N. J.), 1979
E. & L. WALDSCHMIDT, *Miniatures of Musical Inspiration*, Wiesbaden, 1967.

En ce qui concerne le second point, il est admis que, malgré la parenté certaine avec la musique indigène, les emprunts sont modifiés par les nouvelles fonctions, les nouveaux détenteurs et par une certaine transformation qui leur confère un caractère particulier.

1. L'époque biblique

Les tentatives de reconstitution de la musique et de la vie musicale à l'époque biblique se fondent principalement sur les nombreuses références contenues dans les écrits bibliques – source la plus riche portant sur les aspects divers de l'activité musicale. Cependant l'interprétation des renseignements ainsi obtenus se heurte à de sérieuses difficultés. Parfois on ne sait pas exactement à quoi correspondent le nom d'un instrument, un terme technique, une tête de psaume, etc. Mais, grâce aux résultats des fouilles archéologiques, aux études philologiques, aux documents extérieurs à la Bible et enfin aux principes et méthodes de l'ethnomusicologie, quelque lumière a été jetée sur une partie des obscurités.

La première référence relative à la musique dans la Bible est celle qui attribue l'invention de la musique et de ses instruments à Juval (Genèse, IV, 21). Pendant l'époque nomade et jusqu'à l'institution de la royauté, la musique mentionnée est de nature plutôt folklorique. Il s'agit de chants et de danses de guerre et de triomphe, de lamentations, de réjouissances populaires et de l'évocation de thèmes tels que l'eau (le chant du puits : Nombres, XXI, 17-18), sujet de préoccupation dans cette contrée. À l'exemple de la société bédouine, la femme occupa une place importante dans ce genre de manifestations (Tzila, Myriam, Deborah, la fille de Jephté). La forme d'exécution prédominante semble être celle du chant responsorial. Le style responsorial actuel, très en faveur dans

la musique folklorique du Proche-Orient, permettrait d'imaginer ce qu'il fut autrefois.

La musique de cette époque a servi aussi à d'autres fins, notamment à exalter les prophètes, et comme agent thérapeutique (l'effet de la lyre de David sur Saül).

• Les instruments

Les instruments alors en usage sont le *tôf* (tambour sur cadre), la *haṣoṣrah* (trompette), qui servait de signal dans différents buts d'ordre militaire ou cultuel, et le *šofâr* (corne de bélier), qui servait également de signal à l'occasion ; la sonorité rude de cet « instrument » était de tout temps assimilée à des pouvoirs extra-naturels : le *šofâr* accentue le sentiment d'effroi lors de la révélation divine sur le mont Sinaï (Exode, XIX, 16), il cause l'effondrement des murs de Jéricho (Josué, VI, 6-20) et il est utilisé comme stratagème de guerre par Gédéon (Juges, VII). Plus tard, quand il deviendra le seul instrument admis dans le culte synagogal, il sera chargé de résonances mystiques tout en conservant son pouvoir magique. Son rôle le plus important consistera dans la lutte contre les forces du mal qui cherchent à empêcher l'homme de se débarrasser de la souillure de ses actes. Il devient aussi puissance capable d'attribuer ou même de forcer la grâce divine.

Avec l'institution de la royauté et le développement d'une société sédentaire s'élabore une musique raffinée ; les instruments se perfectionnent, et une classe de musiciens professionnels prend naissance. À ce stade, la musique joue un rôle important aussi bien dans la vie séculière que dans Ie culte du Temple.

• La musique du Temple

principales familles de lecture sont à signaler : la yéménite, l'ashkénaze, la séfarade et la sud-marocaine. ll y a généralement des formules utilisées dans l'enseignement et d'autres qui appartiennent à la lecture solennelle. Dans les communautés du Proche-Orient en particulier, il y a deux espèces de lecture, une simple et une autre fort ornée qui parfois s'apparente nettement à des éléments de la musique savante.

• Le « piyyûṭ »

L'introduction, à partir du VI[e] siècle, de la poésie religieuse dite *piyyuṭîm* est certainement un fait déterminant dans l'évolution de la musique synagogale. Il semble que cette poésie, conçue suivant des principes prosodiques évolués, ne fut pas un simple ornement de la prière de base mais une aspiration de rénovation. Depuis lors, cet état d'esprit est demeuré en permanence et la puissance créatrice dans ce domaine est un phénomène valable jusqu'à nos jours, avant tout dans les communautés non européennes. La création des piyyuṭîm est assimilée, surtout dans les documents de la *Genizah* du Caire, avec la *ḥizânah* (art du chantre), autre notion importante qui voit le jour à peu près à la même époque. En effet, l'exécution du piyyûṭ à ses débuts était destinée au chantre (*ḥazzân*) et non pas aux fidèles. On peut par conséquent saisir toute la portée musicale de ce genre nouveau. Parallèlement à la cantillation simple de la prière de base en prose, on introduit dorénavant des chants qui laissent au chantre une marge d'improvisation. Cela conduit à des mélodies qui seront empruntées aux musiques indigènes. En Orient et en Occident se répand l'usage d'indiquer, au-dessus du piyyûṭ, la mélodie d'un autre piyyûṭ connu, ou d'une toute autre mélodie, qu'il convient d'adopter pour celui-ci, et même parfois le *maqâm* (mode mélodique). Ce genre se diversifie et s'étend au chant paraliturgique (circoncision, mariage, lamentation funéraire, etc.). Après sa

répertoire traditionnel sans causer une dénaturation sérieuse, il n'en est pas de même pour le chant synagogal traditionnel de l'Europe. Les deux points de référence de ce chant sont les mélodies dites *missinây* (du mont Sinaï), codifiées par Maharil (1355-1422), et les « modes » de la prière, les *steiger*. L'introduction des mélodies nouvelles, voire des compositions liturgiques, l'adoption du langage musical de l'époque conduisirent peu à peu au rejet intentionnel des éléments caractéristiques du chant synagogal traditionnel. Cette tendance, qui se fait jour en Europe de l'Ouest et du Centre, surtout en Italie, déjà au XVIe siècle, se traduit à son plus haut degré par l'assimilation de la musique occidentale savante. À cet effet, il convient de mentionner Salomon Rossi, le plus célèbre des compositeurs juifs, auteur de trente-trois compositions hébraïques liturgiques, publiées à Venise en 1622-1623. Au XIXe siècle, le phénomène se généralise et s'étend avec les mouvements de réforme sur toute l'Europe occidentale et centrale.

En Europe orientale, la *ḥazzanût* subit lentement l'influence de la musique savante occidentale. Néanmoins, le rôle du chantre professionnel reçoit une importance toute particulière. Il est appelé à émouvoir le fidèle par sa voix haute et nasillarde, par le pouvoir expressif et le cycle personnel de son improvisation. La virtuosité, la stylisation et le professionnalisme qui caractérisent cette ḥazzanût la distinguent de celle des communautés non européennes qui, dans l'ensemble, est plus spontanée et à la portée de tout homme ayant une bonne oreille et une voix agréable.

3. La musique hassidique

Le mouvement hassidique en Europe orientale, tout en négligeant la ḥazzanût comme telle, attache une importance capitale à la musique

dans tous les domaines de la vie religieuse. Le chant hassidique, qui s'épanouit à partir du milieu du XVIII[e] siècle, constitue une phase créatrice importante dans le domaine de la musique juive et un trait d'union entre la musique religieuse et la musique populaire. Le *ḥasîd* reconnaît à une mélodie chantée une puissance stimulatrice et magique, c'est pourquoi il a recours à elle quand il prie ou quand il veut expliquer l'inexplicable à une personne inculte. Le mouvement hassidique a capté ouvertement des mélodies et des danses populaires indigènes en croyant ainsi « les sauver de l'état d'impureté et les sanctifier ». Les répertoires des *niggunîm* (mélodies sans paroles) et des danses des différentes dynasties hassidiques ont exercé une influence considérable sur des œuvres savantes de certains compositeurs juifs et sur la musique populaire d'Israël.

4. Pratique musicale paraliturgique et profane

Parallèlement à la musique synagogale se développa une activité musicale soit en rapport avec les réjouissances familiales et certaines fêtes légales, soit du fait de la participation de musiciens juifs à la vie musicale de leur pays respectif. Lors des manifestations paraliturgiques, à l'occasion de circoncisions, de mariages, de pèlerinages aux tombeaux des Saints, on pratiquait des instruments et on chantait en hébreu ou en langue étrangère. Dans tous les cas, la musique jouée ou chantée était plutôt de nature profane et elle oscillait entre le folklore et la musique savante. Cette pratique se maintint dans tous les pays de la Diaspora malgré les âpres condamnations des autorités rabbiniques. En outre, de nombreux musiciens professionnels juifs ont joué, en dehors de leur communauté, un rôle prépondérant dans plusieurs pays de l'Orient,

notamment en Iraq, au Maroc, en Andalousie, en France, comme jongleurs ou troubadours, et en Allemagne comme *minnesänger*. À ce sujet, il convient aussi de signaler les formations des musiciens ambulants connus sous le nom de *badḥonîm* (clowns) et *klezmorim* (groupes d'instrumentistes jouant sans le recours à aucune musique notée), dont l'existence est attestée depuis le XVI^e^ siècle.

5. Théorie musicale

La floraison de la littérature relative à la musique dans le monde musulman à partir de la seconde moitié du IX^e^ siècle a donné à certains auteurs juifs l'impulsion d'inclure ce sujet dans leurs écrits philosophiques, littéraires, médicaux ou autres. Les rares textes d'auteurs d'Orient et d'Occident que l'on possède ne sont aucunement des traités de musique juive et en majorité ne constituent que des fragments ou des chapitres compilés, adoptés ou traduits de l'arabe et du latin. Parmi les auteurs et les adaptations les plus célèbres, on peut mentionner : Sa'adia Gaon (892-942), Yehuda hal-Levi (1080 env.-1142 env.), Josef b. 'Aqnîn (1160 env.-1226), Yehuda al-Ḥarîzî (1170-1230), Šem-Ṭov Falquera (1225-apr. 1280), Qalonimus b. Qalonimus (1286-apr. 1328), Lévy b. Geršon (1288-1344), Profiat Duran (env. 1400).

6. La musique folklorique

Les circonstances dans lesquelles a vécu le peuple juif dans la Diaspora ne permettaient pas, d'une part, le développement de certaines catégories de musique folklorique et, d'autre part, certaines formes étaient intimement liées aux manifestations paraliturgiques. Néanmoins, il existe un patrimoine riche de chants et de danses folkloriques qui ou bien s'exprime dans les dialectes

parlés par les Juifs (yiddish, judéo-espagnol, judéo-arabe, araméen) ou bien est bilingue. Chants de circoncision et de noce, berceuses, romances d'amour, chants épiques et historiques, ballades et lamentations sont quelques-unes des formes très répandues dont la nouvelle musique populaire d'Israël a cherché à s'inspirer. En 1908, une société fut créée à Saint-Pétersbourg en vue de collecter et de préserver le folklore juif. Elle encouragea, à l'exemple des écoles nationales, la création d'une musique savante fondée sur des thèmes folkloriques. Les efforts d'exploration et de propagation ont stimulé la recherche, qui atteint son point culminant entre 1914 et 1932 avec le recueil monumental de A. Z. Idelsohn : *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies* (Leipzig). Les travaux d'Idelsohn furent poursuivis à l'université hébraïque de Jérusalem par Robert Lachmann (1882-1939), par E. Gerson-Kiwi, et, par la suite, dans le cadre du Centre de recherche de la musique juive en Israël.

Amnon SHILOAH

Bibliographie

I. Adler, *La Pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 2 vol., Mouton, Paris-La Haye, 1966 ; *Hebrew Writings Concerning Music*, Henle, Munich, 1975

H. Avenary, *Encounters of East and West in Music*, Dept. of Music, Tel-Aviv Univ., 1979

E. Gerson-Kiwi, « Musique dans la Bible », in *Dictionnaire de la Bible*, suppl., Paris, 1956 ; *Mutations and Migrations of the Music*, Dept. of Music, Tel-Aviv Univ., 1980

A. Z. Idelsohn, *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies*, 10 vol., Leipzig, 1914-1932 ; *Jewish Music*, Dover, New York, 1992

A. Sendrey, *Bibliography of Jewish Music*, Columbia Univ. Press, New York, 1951

A. Shiloah, *The Musical Tradition of Iraqi Jews*, Iraqi Jew's Traditional Culture Center, Or-Jekuda, 1983 ; *Jewish Musical Tradition*, Wayne State Univ. Press, Detroit, 1992 ; *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Ashgate, Brookfield, 1993

TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

Introduction

Vers la seconde moitié du xx^{e} siècle et jusqu'à nos jours, le progrès dans diverses disciplines des sciences humaines orienta les recherches ethnomusicologiques dans de nouvelles voies. C'est ainsi par exemple que les méthodes de la linguistique ou du structuralisme ont marqué certains travaux sur la musique africaine. Fait nouveau, des Africains eux-mêmes étudient la musique traditionnelle de leur propre pays et apportent ainsi une précieuse contribution à la connaissance des musiques africaines. Les enregistrements sur bande magnétique se multiplient, les phonothèques s'enrichissent, l'édition de disques se développe, l'étude des musiques de tradition orale se généralise. Mais alors même que les possibilités d'accéder aux musiques africaines n'ont jamais été aussi aisées, que le désir de les découvrir, de les étudier n'a jamais été aussi fort, il semblerait que le souffle de l'Occident sans cesse amplifié par les prodigieux moyens modernes de communication, en atteignant jusqu'au plus petit village où se perpétuait un art musical traditionnel, contribue précisément à la perte de celui-ci en faisant disparaître ou en tout cas en transformant radicalement les traditions musicales. Les moyens techniques et les raisons mêmes qui permettent aujourd'hui de mieux connaître les musiques traditionnelles d'Afrique sont aussi ceux qui imposent brutalement à l'Afrique traditionnelle d'adopter la culture occidentale ou de se fondre en elle. Les musiques africaines ne sont

pas et n'ont jamais été immuables, mais elles se sont développées au cours des siècles dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler l'oralité, c'est-à-dire selon des principes foncièrement différents de ceux qui règlent la musique écrite occidentale.

Les génies de l'Afrique traditionnelle résisteront-ils aux assauts de plus en plus nombreux et de plus en plus puissants de la culture occidentale ? Trouveront-ils leur place dans cette civilisation de l'universel que nous prédisait Léopold Sédar Senghor ?

1. Approches historiques

Ce que l'on sait de la musique traditionnelle en Afrique noire demeure insuffisant pour prétendre rendre compte des divers aspects de sa morphologie et de son organisation interne. Des équipements légers permettent à présent de procéder à des enregistrements de haute qualité et de longue durée, tout en offrant mobilité et discrétion sans lesquelles il est souvent impossible de saisir véritablement les manifestations musicales in vivo. Si l'on songe aux moyens dont disposaient jadis les précurseurs de ce qui devait être l'ethnomusicologie, on comprend à quel point l'étude des musiques de tradition orale (celles de l'Afrique par exemple) se trouvait entravée par des problèmes d'ordre pratique. Les possibilités de communication et de déplacement étaient dérisoires, comparées à celles d'aujourd'hui. Les Occidentaux qui voyageaient ou séjournaient en Afrique à un titre ou à un autre s'intéressaient parfois aux « musiques indigènes » et rapportaient chacun à leur manière ce qu'ils savaient de ces musiques. La valeur musicologique de tels témoignages, souvent imprécis ou ethnocentriques, est très irrégulière. Certains aspects concernant les instruments de musique et leur jeu, la danse, les cérémonies et les

Il existe plusieurs façons très différentes, voire opposées, d'approcher une musique africaine donnée : celle de l'ethnomusicologue, qui analyse froidement et décrit les divers aspects de la forme musicale selon les principes scientifiques de l'ethnomusicologie ; celle de l'amateur étranger à la culture musicale envisagée, qui perçoit à sa manière (forcément artificielle), en recherchant l'émotion esthétique ; celle enfin du musicien africain ou de n'importe quel membre de la communauté africaine considérée, qui participe à un titre ou à un autre à la musique en question. Pratiquement, un seul de ces trois angles d'approche, nécessairement incompatibles, peut être utilisé selon la situation de chaque individu ; ce qui signifie que, pour ceux qui n'appartiennent pas à la communauté africaine au sein de laquelle la musique se vit, seules les deux premières façons sont possibles.

• La situation de l'ethnomusicologue

L'ethnomusicologue est par définition étranger, par sa démarche analytique et scientifique, à l'univers des musiques africaines. Même dans le meilleur des cas, lorsqu'il est originaire de la société africaine dont il étudie la musique ou plus souvent lorsqu'il a vécu un certain temps avec les gens qui pratiquent la musique en question, il reste, par ses méthodes d'analyse, ses critères de référence, sa connaissance ethnomusicologique et sa prise de conscience, un étranger vis-à-vis de la musique telle qu'elle vit, telle qu'elle est animée et ressentie par tous ceux qui y participent. Il est condamné à une certaine forme d'ignorance et d'isolement qui lui permet précisément de conquérir une autre forme de savoir, dont l'intérêt scientifique est primordial dans la perspective d'une meilleure connaissance des phénomènes musicaux. C'est ainsi qu'il peut mettre en lumière des structures déterminées dans l'ordre des hauteurs sonores (échelles, modes, formes mélodiques), du rythme,

musique sur un vaste ensemble et dans une perspective comparative. Les deux méthodes se complètent. Les difficultés exceptionnelles que rencontre l'ethnomusicologue africaniste, à cause de la multiplicité et de la diversité des civilisations et des formes musicales de l'Afrique traditionnelle, ne sont pas décourageantes car, si elles se posent, c'est bien que l'Afrique offre un champ d'étude exceptionnellement riche, par cette même diversité et multiplicité de la manifestation musicale toujours vivante.

• La situation de l'amateur étranger

Il est rare que la situation d'ethnomusicologue détermine le premier pas qui mène les non-Africains vers la musique africaine. Heureusement d'ailleurs, car les ethnomusicologues sont si peu nombreux qu'en les prenant tous (y compris ceux qui sont principalement concernés par l'Asie, l'Europe ou l'Amérique), on arriverait à un chiffre si faible qu'il y aurait à désespérer sur les chances d'intéresser le public international aux arts musicaux de l'Afrique. En fait, un public de plus en plus grand s'intéresse aux musiques d'Afrique sans savoir très bien comment celles-ci se situent dans leur cadre traditionnel et sans chercher à les étudier ni à les saisir sous l'angle ethnomusicologique. Il y a des musiciens de jazz, des compositeurs occidentaux, des chercheurs de valeurs nouvelles, des amateurs d'exotisme et de nouvelles sonorités qui disent apprécier hautement les musiques africaines sans avoir jamais été en Afrique, sans savoir comment les Africains eux-mêmes participent à ces musiques, sans se soucier d'aucune approche ethnomusicologique qu'ils considèrent d'ailleurs comme inutile, prétentieuse et faussée. Le détachement à l'égard du contexte traditionnel dans lequel la musique se situe, l'ignorance du savoir ethnomusicologique leur permettent de connaître une spontanéité dépourvue de tout esprit critique, grâce à laquelle ils saisissent peut-

vie traditionnelle

Il y a d'une manière générale en Afrique une prédilection pour le global, qui pourrait être prise au premier abord pour une manifestation de confusion, voire de primitivisme. Lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit qu'il y a une recherche parfois très élaborée de l'effet du global et de ses résonances irrationnelles, notamment dans le domaine musical. Alors que les Occidentaux semblent se complaire dans l'analyse et la recherche de la précision, comme pour se rassurer en manifestant leur pouvoir sur le temps et l'espace infinis qui les angoissent, les Africains paraissent au contraire vouloir épouser la complexité du monde en évitant la précision et l'analyse, quitte à brouiller les cartes avec beaucoup d'ingéniosité. La comparaison entre le piano par exemple et le xylophone africain connu sous le nom de *balafon* est assez significative à cet égard. Le piano donne des sons clairs et précis tandis que le balafon donne des sons brouillés. On pourrait croire que le côté brouillé des sons du balafon provient de la rnsticité de l'instrument : il n'en n'est rien. En effet, si l'on joue sur un simple jeu de lames de bois posées sur deux traverses, on obtient des sons clairs qui charment l'oreille occidentale. Un tel instrument existe bien chez les Sara du Tchad, mais il est réservé aux enfants ou aux élèves futurs joueurs de balafon. L'instrument sérieux – celui dont on joue en public – comporte, au-dessous des lames posées sur un châssis, un jeu de résonateurs en calebasse : chaque calebasse est soigneusement choisie de manière à s'accorder à la lame qui lui correspond (le volume de la calebasse est proportionnel à la longueur de la lame correspondante). Sur chaque calebasse, une fine membrane est collée pour obturer un trou préalablement pratiqué sur la paroi. Lorsqu'on frappe alors une lame, on obtient le son habilement et artificiellement brouillé qui résulte de la résonance de

la lame additionnée à celle du volume d'air contenu dans le résonateur en calebasse et enfin à celle de la membrane qui vibre à la manière d'un mirliton. Cette recherche manifeste du son brouillé, qu'on retrouve d'ailleurs à propos de nombreux instruments musicaux africains autres que le xylophone, marque bien cette volonté de ne pas opposer l'instrument musical à l'homme (à la voix humaine notamment), quitte à donner l'impression qu'il s'agit d'une voix *masquée*, déformée, mais d'une voix quand même. Plus généralement la musique est envisagée comme partie intégrante du *verbe*, parfois même confondue avec le langage parlé, avec la danse, avec la cérémonie dans laquelle elle se situe ; il est fréquent de donner à telle musique le même nom que la cérémonie au cours de laquelle elle se joue.

L'étroite relation entre la musique, la danse, la parole et finalement la vie sociale elle-même dominée par la religion rend souvent difficile l'établissement d'une distinction très stricte entre musique profane et musique sacrée. Il existe cependant des genres qui appartiennent plus précisément au domaine du sacré (musiques rituelles, musiques d'initiation) que d'autres (berceuses, complaintes), même si ceux-ci s'y rattachent aussi d'une certaine manière.

• Musique profane

On rencontre ainsi des types de musique, relativement détachés du sacré et semblables par le genre (chant de travail, musique de divertissement, berceuses, complaintes) et parfois même par la structure musicale (la rythmique et les tournures mélodiques des chants d'enfants) à ce qui se retrouve un peu partout dans le monde. Certaines de ces musiques sont jouées dans la solitude pour endormir un enfant, pour exprimer la mélancolie ou tout simplement

pour se divertir. Le jeune gardien Bariba du Bénin qui veille seul sur le champ de mil fait de la musique pour éloigner les oiseaux et les singes, mais aussi pour se distraire. Il est assis, quatre pièces de bois posées sur ses cuisses ; une pierre dans chaque main lui sert à percuter le petit xylophone ainsi constitué. La musique et la danse sont souvent associées au point que l'une ne peut pas exister sans l'autre, tel ce divertissement des femmes Balari du Congo qui chantent en s'accompagnant elles-mêmes d'une suite rythmique composée à partir d'un ensemble de percussions, d'entrechocs et de résonances exclusivement corporels, obtenue au cours d'une sorte de danse des mains jointes, doigts écartés. La danse est exécutée en position assise : dans un mouvement vertical de va-et-vient, les deux mains jointes viennent percuter sur la tranche inférieure contre le genou et, sur la tranche supérieure, tantôt contre le menton, tantôt contre le front. Au cours de cette danse, les doigts s'entrechoquent à chaque percussion contre le genou, le menton ou le front. Tandis qu'une seule femme chante véritablement, le jeu rythmique est obtenu au total par la combinaison de la danse des deux mains jointes et de claquements de langue. Le choc des mains jointes contre le menton provoque le vibrato de la voix. Il est impossible de citer ici les multiples occasions au cours desquelles la musique naît de ces danses embryonnaires que sont les gestes répétés du travailleur ou de ces femmes qui, par exemple, pilent le mil à plusieurs autour d'un même mortier en faisant danser les pilons qui percutent les uns après les autres en un rythme organisé. Les gestes du cultivateur, du piroguier engendreront des rythmes qui, comme les percussions des pileuses de mil, métamorphoseront en musique et danse ce qui pourrait sembler être corvée et travail pénible. Dans certains cas, la musique peut servir à des fins inattendues, par exemple à se procurer les termites dont la chair est très appréciée des Dakpa de République centrafricaine. Deux hommes chercheront

chantant et en dansant) et prennent plaisir à exhiber leur force musculaire ; leurs chants, appris et mis au point lors des veillées, sont accompagnés par d'énormes tambours. Les récoltes, les semailles, Ia pêche, la chasse donnent souvent lieu à des manifestations musicales importantes. La musique sembIe alors jouer un rôle de médiateur entre les hommes et les dieux ; elle détient le pouvoir d'attirer les premières pluies, de conjurer le mauvais sort, d'introniser un roi, de transformer les enfants en hommes adultes.

• Musique professionnelle

La plupart des musiques dont il a été question jusqu'à présent étaient Ie fait de gens – chasseurs, pêcheurs, cultivateurs, initiés, enfants, etc. – pour qui la musique ne constitue pas l'activité principale. Il ne faudrait pas croire pour autant que ces musiques ne nécessitent qu'un apprentissage sommaire : s'il est vrai que les enfants apprennent à chanter en écoutant faire les autres, les jeunes hommes en cours d'initiation sont entraînés pendant des mois à apprendre chants et danses ; certains d'entre eux, parmi les mieux doués, peuvent être admis à tenir les rôles de solistes ou d'instrumentistes. Dans Ia société des adultes, il en va de même : n'est pas chanteur principal ou tambourinaire qui veut. L'appartenance à telIe ou telIe famille peut être exigée pour jouer de certains instruments sacrés. Qui plus est, la société reconnaît les qualités musicales de tel ou tel dont la voix ou la virtuosité instrumentaIe sont jugées particulièrement remarquables.

Il existe cependant en Afrique de l'Ouest et dans les régions islamisées d'Afrique centrale ou orientale de véritables musiciens professionneIs qui ne vivent pratiquement que de Ieur art. Ces professionnels, qu'il est convenu d'appeler « griots », sont

• Instruments de musique et primauté du timbre complexe

Le nombre de types d'instruments musicaux recensés jusqu'à présent en Afrique est considérable. Il existe d'abord de multiples façons dont le corps humain, les éléments naturels, les objets de toute sorte peuvent être utilisés comme instruments de musique : battements de mains, entrechocs et percussions corporelles, abdomen résonateur (arc musical) ; battage rythmé de l'eau ; pilons percutés sur mortier, bruits de meule, percussion du rebord de pirogue...

Dans la famille des instruments à air, on rencontre de nombreux types de flûtes (droite à encoche, à bec globulaire, traversière, oblique) et de sifflets (en terre, en bois, en bambou, en roseau, en tige de papayer), des clarinettes idioglottes (en tige de mil), des trompes de toutes tailles (en corne d'animal, en défense d'éléphant, en bois), les longues trompettes en métal et le hautbois conique (*alghaïta*) des régions islamisées.

Parmi les instruments à cordes, on trouve notamment des arcs musicaux (arc-en-bouche, arc-en-terre, arc à résonateur en calebasse), des pluriarcs, des harpes (angulaires, fourchues, arquées), des lyres, des cithares, des luths (à une ou plusieurs cordes), des harpes-cithares et des harpes-luths, des vièles monocordes.

La famille des tambours comporte une très grande variété d'espèces à une ou à deux peaux, à tension variable (tambour d'aisselle, tambour sur cadre), à friction, avec timbre, de forme tubulaire, tronconique, sphérique, avec charge au centre de la membrane.

Les instruments à percussion ou entre-choc abondent, tels Ies hochets, les sonnailles, les bruiteurs, les phonoxyles, les xylophones, les clochettes.

Certains de ces instruments sont assez largement répandus, d'autres sont relativement localisés : le xylophone par exemple se rencontre en Afrique de l'Ouest, en Afrique centrale et orientale et dans le sud du continent, aussi bien dans les zones forestières que dans les régions de savanes ; en revanche, Ia lyre ne se trouve qu'en Afrique orientale. Certains ne peuvent être joués que par les hommes (la flûte chez les Touareg) ou au contraire par les femmes (la vièle monocorde chez les Touareg) ; d'autres sont réservés exclusivement aux professionnels (*alghaïta*) ou à telle ou telle catégorie de personnes (guérisseur, initié) et doivent être utilisés seulement dans certaines circonstances. Certains instruments sont caractéristiques d'une aire culturelle donnée ; c'est ainsi que le luth à une ou plusieurs cordes, la vièle monocorde, le tambour d'aisselle, la flûte oblique, le hautbois conique et les longues trompettes métalliques se trouvent dans les régions islamisées. La harpe-cithare *mvet* se rencontre au Gabon et au Cameroun, la harpe-luth *kora* au Sénégal, au Mali et en Guinée, la lyre ou la cithare sur cuvette dans certaines régions d'Afrique centrale ou orientale. Certains instruments tels que Ie rhombe ou I'arc musical sont vraisemblablement d'origine très ancienne ; d'autres au contraire (la *kora* par exemple) révèlent de par leur facture une origine plus récente. Alors que de nombreux types d'instruments musicaux africains se retrouvent ailleurs dans le monde, la *sanza* assez largement répandue en Afrique ne se trouve nulle part ailleurs, sauf dans certaines régions d'Amérique latine où les Africains l'ont apportée. Si certains instruments ont avant tout une fonction rythmique, les tambours par exemple (encore que le tambour d'aisselle serve souvent à de véritables exécutions méIodiques),

d'autres, tels le xylophone, la flûte, la kora ou la vièle monocorde, offrent de grandes ressources mélodiques qui sont utilisées soit pour elles-mêmes (en solo), soit pour accompagner le chant ou s'insérer dans un ensemble. Il y a aussi des instruments dont la fonction première est d'afficher leur sonorité propre, leur timbre spécifique qui peut représenter la voix des ancêtres (rhombe), celle d'une divinité (la trompe qui suit le masque *goli* des Baoulé), celle d'un animal sacré (la voix du léopard du tambour à friction bacongo), ou symboliser le pouvoir d'un monarque (les trompes en ivoire du Congo, les tambours royaux du Morho Naba mossi, les longues trompettes du Nord Cameroun). D'autres instruments, lorsqu'ils sonnent dans certaines circonstances, ont le pouvoir d'éloigner les esprits maléfiques, de faire tomber la pluie ou de rendre féconde une femme. Parfois même, ils sont considérés comme de véritables personnages : les matériaux qui les composent, leur forme, le fait qu'ils aient été consacrés leur confèrent en tant que tels, même lorsqu'ils ne sonnent pas, une personnalité bien définie et un pouvoir spécifique qui les distinguent des autres objets. Cela est particulièrement évident des trompes babembé du Congo, qui sont de véritables statues creuses représentant chacune un personnage précis.

La couleur du son et la physionomie du timbre jouent en général un rôle capital en Afrique. Souvent les sonorités claires, simples et précises sont évitées au profit de timbres brouillés, complexes, artificiellement enveloppés d'une sorte de halo qui pourrait faire croire qu'il s'agit de voix humaines camouflées, masquées ou, peut-être même, d'expressions sonores surhumaines telles qu'on pourrait les imaginer, non pas dans l'abstrait, mais à partir de ce que l'on connaît des manifestations sonores de l'homme, des animaux et de la nature. L'importance du timbre et sa complexité en Afrique ont déjà été évoquées à propos du balafon (xylophone à résonateurs en

mélodiques non signifiantes, puis se remet à parler et ainsi de suite. Il est difficile d'apprécier cette combinaison du parlé instrumental et de la musique sans paroles lorsqu'on n'est initié ni à la langue ni au système de transposition instrumentale ; mais on peut imaginer que la rencontre et la fusion en une même expression du parlé et de la musique offrent des ressources exceptionnelles. Chez les Yorouba du Nigeria ou du Bénin, on utilise le même principe de décalque de la langue parlée à l'aide du tambour d'aisselle. Il s'agit d'un instrument composé d'un corps en forme de sablier de part et d'autre duquel sont tendues deux peaux que relie un réseau de lanières de cuir. L'instrument étant maintenu sous l'aisselle, le musicien peut faire varier la tension des peaux en comprimant plus ou moins avec son bras le réseau de lanières. En percutant une des peaux avec une baguette de bois et en agissant simultanément sur la tension de celle-ci, on obtient des sons de hauteur variable et des effets de glissement qui imitent admirablement la voix parlée.

• Les structures formelles

On attribue souvent à la musique africaine une exceptionnelle richesse rythmique. Il est vrai que le rythme, élément essentiel de la musique, est maîtrisé en Afrique avec une rare habileté, notamment lorsqu'il s'organise en polyrythmie ou qu'il use de ces effets caractéristiques que sont les subtiles variations d'accentuation, de résonance, de timbre et de durée dans le développement d'une formule apparemment répétitive. Il est souvent traité comme un art de la variation dont maints aspects semblent d'ailleurs avoir été retenus par le jazz. S'il arrive que certains rythmes soient nettement mesurables, il est fréquent d'entendre des rythmes d'une telle complexité qu'il semble impossible d'en définir d'une manière rationnelle les caractères précis. On a souvent l'impression qu'il s'agit d'une suite de formules rythmiques plus ou moins

irréductibles se définissant par rapport à une pulsation régulière et isochrone, exprimée ou sous-entendue, qui jouerait dans l'ordre rythmique un rôle comparable à celui du bourdon dans l'ordre mélodique modal. La notion du global est si forte en Afrique qu'il est, par définition même, arbitraire et étranger à la conception de la musique d'examiner ses structures rythmiques indépendamment du timbre, de la mélodie, du complexe concret dans lequel elles s'insèrent.

Il est cependant possible de déterminer certains aspects plus généraux de l'organisation sonore, notamment les échelles ou les modes de référence, divers types de combinaisons mélodiques. C'est ainsi qu'on rencontre une très grande variété de formes mélodiques chantées ou instrumentales, se référant à des échelles différentes dont la plus répandue semble être l'échelle pentatonique anhémitonique. La notion modale d'organisation mélodique par rapport à un pôle d'attraction déterminé est présente dans la plupart des musiques de l'Afrique islamisée. Elle est en général associée à l'homophonie, c'est-à-dire lorsqu'il y a plusieurs voix à l'exécution simultanée d'une même mélodie ou en tout cas à l'affirmation d'une mélodie principale, quitte à ce que celle-ci soit accompagnée par un instrument, un orchestre ou d'autres voix jouant des variations ornementales qui la soutiennent plus qu'elles ne s'y opposent. En revanche, la polyphonie, c'est-à-dire l'émission simultanée de plusieurs mélodies différentes, se rencontre sous diverses formes, surtout dans les régions de forêt. Il est impossible de citer les multiples aspects connus de l'organisation musicale, les échelles, les modes, les types d'ornementation, les caractères mélodiques, les dispositions formelles, très diversifiés en Afrique. Au regard de l'ethnomusicologie, le catalogue des musiques africaines recensées, enregistrées et à plus forte raison étudiées demeure cependant très incomplet.

• Musique et société nouvelle

La musique qui se pratique aujourd'hui en Afrique n'est pas toujours conforme à ce qui vient d'être dit dans son contexte traditionnel, c'est-à-dire conforme à un certain style, à certains modèles hérités du passé. Certes toute musique vivante, même traditionnelle, est un renouvellement, une mise en vie, un ajustement à l'actualité et au moment. Mais le renouvellement prend une forme bien différente lorsqu'il s'inspire d'un élément extérieur, selon qu'il absorbe, assimile et domine cet apport extérieur ou, au contraire, qu'il se laisse dominer par lui. Il existe en Afrique une gamme très complète de ces musiques influencées par des éléments culturels d'origine extérieure. Certaines font allusion à des événements internationaux, introduisent des citations mélodiques d'origine extérieure, parfois même font appel à des instruments soit non africains, soit modifiés (cordes en nylon, résonateurs faits de boîtes de conserve, etc.) sans toutefois sortir délibérément du cadre traditionnel. D'autres, en revanche, ont franchement rompu avec la tradition. Il en est ainsi de la musique dite congolaise, qui s'est développée surtout au Congo et en Afrique centrale. Fortement inspirée par certaines musiques de danse afro-cubaines (elles-mêmes partiellement d'origine africaine), la musique « congolaise » est très prisée par la jeunesse africaine. Elle constitue une des formes les plus populaires de musique citadine africaine. Les instruments utilisés ne sont évidemment pas traditionnels et la guitare joue en général un rôle important. Parallèlement à cette musique « congolaise », le *high life* s'est développé à partir du Ghana dans toute l'Afrique de l'Ouest. Les instruments à vent jouent ici un rôle plus important. Dans les pays où l'Islam domine, la musique des orchestres soudanais de variétés est très appréciée.

Le christianisme a donné naissance en Afrique à certaines formes nouvelles prenant plus ou moins appui sur le fond traditionnel.

Il est inévitable que les musiques traditionnelles africaines disparaissent en tant que telles ou se transforment radicalement à mesure que la société nouvelle, avec son mode de vie, ses valeurs, son industrie, ses moyens de communication, se substituera aux sociétés traditionnelles. C'est la raison pour laquelle il est urgent d'en fixer par l'enregistrement sonore et le film les témoignages encore vivants.

Charles DUVELLE

Bibliographie

F. Bebey, *Musique de l'Afrique*, Horizons de France, Paris, 1969
W. Bender, *La Musique africaine contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 1992
A. Drame & A. Senn-Borloz, *Jeliya : être griot et musicien aujourd'hui, ibid.*, 1992
C. Duvelle, « La Musique orientale en Afrique noire », in *La Musique africaine*, Richard-Masse, Paris, 1972 ;
« Ethnomusicologie », in *Grande Encyclopédie*, Larousse, Paris, 1973
J. Gray, *African Music. A Bibliographical Guide*, Greenwood, Westport, 1991
J. H. K. Nketia, *The Music of Africa*, V. Gollancz, Londres, 1975
G. Rouget, « La Musique d'Afrique noire », in *Histoire de la musique*, Gallimard, Paris, 1960
A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936, rééd. Mouton, 1980 ; *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique*, Hermann et C^{ie}, Paris, 1951 ; *Le Sistre et le hochet*, Hermann, Paris, 1990
A. Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, 2 vol., S.É.L.A.F., Paris, 1985
F.-R. Tranchefort, *Les Instruments de musique dans le monde*, Seuil, Paris, 1980.

Discographie

Musée de l'Homme, G. Rouget dir., disques Vogue

The Music of Africa Series, H. Tracey dir., African Music Society
Ocora, C. Duvelle dir., O.R.T.F., Paris
U.N.E.S.C.O., *An Anthology of African Music*, P. Collaer dir., disques Bärenreiter.

TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam

Introduction

Les musiques d'une vaste région géographique allant de l'Asie centrale à l'Atlantique constituent les branches d'une même famille musicale ayant pris racine dans les foyers culturels du Proche-Orient et du Moyen-Orient. En dépit de leurs multiples apparences, ces musiques, qui appartiennent toutes à la tradition orale, présentent certaines caractéristiques communes, surtout dans l'art savant ; cela est moins évident dans les musiques ethniques, où les particularités régionales sont marquées. Faute de documents notés, on doit s'appuyer, d'une part, sur la littérature relative à la musique et, d'autre part, sur les musiques vivantes actuelles pour tracer l'histoire d'un long passé riche en événements. Les écrits renseignent abondamment sur l'art savant élaboré avec l'expansion de l'islam, mais ils sont quasi muets en ce qui concerne les patrimoines ethniques. Quant aux documents sonores actuels, ils doivent être maniés avec prudence, compte tenu du phénomène de l'acculturation qui s'est accru au xx^{e} siècle, allant parfois jusqu'à l'hybridisation. En tout cas, il est certain que l'art savant, fruit de la civilisation musulmane, a été constitué à partir de la musique arabe préislamique et des importantes contributions musicales des peuples islamisés. Conquérants et conquis ont accepté cette nouvelle musique, qui fit rapidement tache d'huile à travers tout l'empire musulman. Mais par la suite, entre autres pour des raisons

les aspects de jeu, de divertissement et de passe-temps agréable n'en sont pas absents. Quoi qu'il en soit, la perfection de toute exécution musicale repose sur l'interaction entre l'exécutant et l'auditoire averti. Cet auditoire sert généralement de frein à toute tentative de s'écarter de l'esprit de la tradition et juge toute innovation incompatible avec les normes établies. Toutefois, tout en étant soumis aux exigences stylistiques préétablies, le musicien bénéficie d'une marge de liberté créatrice. On attend de l'artiste qu'il ajoute ses apports aux éléments traditionnels sous forme d'improvisation et de diverses variations.

La conception modale est une autre caractéristique marquante de cette musique ; elle concerne à la fois la composition mélodique et l'organisation rythmique. Depuis le XII^{e} siècle, on emploie le terme générique de *maqām* (situation, position, députation), qui est une succession de tableaux reliés par un personnage qui se trouve dans des situations pittoresques ; celles-ci fournissent l'occasion d'improviser des poèmes pleins de virtuosité.

Le *maqām* est déterminé par une échelle modale caractéristique avec ses degrés préférentiels, des intonations intervalliques particulières, un *ambitus* et une hauteur relative, des formules caractéristiques préexistantes, mélodiques et rythmiques, des modulations, les qualités techniques du musicien, la voix ou les instruments divers. Une partie de ces éléments dépendent directement du goût, des capacités et de l'état d'esprit du musicien. D'autre part, quand il s'agit d'improvisation, les circonstances et la qualité de l'auditoire peuvent jouer un rôle important. Les *maqāmāt* (Proche-Orient), *dastgah* (Iran) ou *ṭbā'* (Afrique du Nord) sont fort nombreux ; ils portent des noms qui évoquent tantôt un lieu (*Ḥiǧāz*, *'Irāq*, *Iṣfāhān*), tantôt les noms d'hommes célèbres (*Ḥusaynī*,

Abusalik), tantôt des sentiments, ou bien des objets, des qualités, etc.

• La musique ethnique

ll semble que les diverses musiques ethniques soient restées à l'écart de toute tentative d'unification ou de la création d'un style commun ; malgré des contacts culturels réels, elles gardent dans l'ensemble leur propre personnalité et les fonctions essentielles auxquelles elles étaient depuis longtemps attachées. Les quelques ressemblances avec la musique savante qu'on peut relever s'effacent au fur et à mesure qu'on s'éloigne du centre de gravité du style savant, à savoir de la vallée du Nil jusqu'à l'Iran. Les plus éloignées, et surtout celles qui n'emploient pas la langue arabe, n'appartiennent qu'indirectement à la famille musicale qui nous occupe ; c'est le cas des musiques des Berbères, des Maures, des Africains noirs islamisés et de quelques groupes ethniques de Turquie et d'Asie centrale. Bien que des formes de chant, telle la *qaṣīda,* ou certains instruments soient communs avec la musique savante, dans l'ensemble le répertoire de chants et de danses populaires n'a presque pas de rapport avec elle. Par ailleurs, la catégorie de chants liés à des manifestations paraliturgiques est le point de rencontre le plus commun et le plus intéressant entre les trois genres musicaux.

• La musique religieuse

L'islam n'a pas officiellement une musique de mosquée à l'instar de la musique des Églises chrétiennes ou de la musique synagogale. Les deux formes essentielles, la lecture solennelle du Coran et l'appel à la prière, sont des cantillations dont l'objet principal est la mise en évidence des textes cantillés. En dehors de cela, à

l'occasion des grandes fêtes, on peut facultativement chanter certains hymnes appropriés et, lors de pèlerinages ainsi qu'au cours d'autres manifestations paraliturgiques, on recourt à des chants qui ne sont guère différents de chants folkloriques ordinaires. Par contre, dans le cadre des mouvements mystiques, depuis l'Inde jusqu'aux pays islamisés de l'Afrique, le chant et la danse jouent un rôle déterminant dans l'exercice spirituel et dans l'exaltation mystique. Dans certaines confréries, on admet même la participation de deux instruments, la flûte et le tambour. Les Mevlewis ou les derviches tourneurs usent de tout un ensemble orchestral. La musique synagogale du Proche-Orient, tout en recourant au système modal de la musique savante, oscille toujours entre la musique savante et la musique folklorique. D'autre part, la musique des Églises orientales se fonde aussi sur la conception modale, mais se rattache au système des huit modes byzantins.

La vogue d'une musique de caractère frivole et son association avec la danse érotique et l'absorption de spiritueux ont été à l'origine de la violente opposition des autorités religieuses et de l'éclosion d'nne abondante littérature polémique concernant la prohibition ou la permissibilité de la musique au point de vue religieux. Cette polémique éclate déjà au premier siècle de l'islamisme. Tous les antagonistes recourent soit à des interprétations forcées d'obscures références coraniques, soit au *ḥadīṯ*, traditions du Prophète sous forme de paroles ou actions ayant acquis force de loi. Quatre groupes différents ont pris part à ce débat ardu : les intransigeants, qui s'opposaient à toute manifestation musicale ; certaines autorités religieuses, qui admettaient la cantillation coranique et l'appel à la prière ; les littérateurs et musiciens, qui prêchaient en faveur de la musique ; les mystiques, enfin, pour qui la musique est indispensable dans les pratiques religieuses.

• La théorie musicale

Les écrits théoriques commencent à s'épanouir à partir du IXe siècle sous l'impulsion particulière des traités grecs, qui ont été traduits surtout dans le cadre de *bayt al-ḥikma*, sorte d'académie des sciences fondée par le calife al-Ma'mūn en 832. Dès lors se multiplie le nombre d'ouvrages théoriques formant tantôt des traités indépendants, tantôt des chapitres inclus dans des livres de natures différentes. Les plus grands auteurs ne reproduisaient pas aveuglément ce qu'ils avaient reçu des Grecs ; tout en traitant parfois des mêmes problèmes, ils perfectionnaient les matières traitées et jetaient une nouvelle lumière sur la théorie musicale. Les plus célèbres théoriciens sont al-Kindī (mort en 874), al-Sarakhsī (m. 899), le Sabéen Ṯābit b. Qurrah (m. 901), les Frères sincères (seconde moitié du Xe s.), al-Fārābī (m. 950), auteur du traité monumental *Kitāb al-musīqī al-Kabīr*, Avicenne (m. 1037), Ibn Zayla (m. 1048) et Ṣafi al-Dīn (m. 1294), qui systématisa les échelles et décrivit en détail le système modal. La théorie de ce dernier a eu une forte influence sur les générations suivantes. En dehors des Frères sincères, qui mettent en évidence la conception de l'harmonie universelle et la théorie de l'éthos (cette dernière est valable aussi pour al-Kindī), tous les théoriciens se rattachent aux spéculations d'ordre mathématique et leurs traités font partie du *Quadrivium*. Leur étude théorique porte généralement sur quatre grandes divisions :

– les sons : problèmes acoustiques, calculs d'intervalles et organisation des sons en genres et en systèmes ;

– la rythmique : définition du temps et de la percussion ; le mouvement, les combinaisons des temps et des percussions et les modes rythmiques ;

moyen de plectres placés sur les doigts. Le *santūr* est un instrument semblable, mais ses trente-six cordes groupées par deux sont frappées au moyen de deux baguettes. Parmi les instruments à cordes frottées, il y a une variété de *rabāb* dont le plus simple est monté d'une seule corde et joué par des bardes et des mendiants. Le type de vièle dit *kamān* ou *kamandğa* est tenu verticalement sur les genoux. Il a été remplacé aujourd'hui par le violon, tenu sur le côté gauche en bas de la clavicule.

• L'histoire

Période préislamique

Pendant les deux siècles qui précédèrent l'avènement de l'Islam florissait dans les campements bédouins du désert une poésie de haute perfection. Dans cette société bédouine, le poète-musicien détenait une place de choix. Inspiré ou possédé d'une force supra-naturelle, ses poèmes étaient utilisés comme une arme formidable. Les plus beaux étaient récités ou chantés à la foire annuelle d'Ukkaz. Les poétesses-chanteuses se distinguaient surtout par des élégies sur les proches tombés dans les batailles tribales. Selon les sources anciennes, le plus ancien chant du désert serait le *ḥudā'* (chant de caravane), une sorte de charme (*carmen*) contre les génies du désert. Il existait une autre espèce de chant, le *hazağ*, qui accompagnait les danses des bédouins. Une musique plus raffinée et de caractère divertissant s'entendait dans les tavernes et à la cour des deux royaumes arabes : Ies Lahmides et Ies Gassanides. Cette musique était présentée avec accompagnement par les *qaynāt* (chanteuses professionnelles), dont certaines étaient d'origine byzantine ou perse. Grâce aux influences certaines de la musique byzantine, cette musique pourrait être considérée comme un trait

d'union entre la musique du désert et la musique savante élaborée après l'avènement de l'Islam.

De l'avènement de l'Islam (622) jusqu'à la chute des Omayyades (750)

L'expansion rapide de l'IsIam après la mort de Mahomet en 632, les grandes conquêtes, le butin et les pensions substantielles accordées aux combattants entraînèrent de profondes transformations sur tous les plans. Dans la vie de confort et de luxe de la classe riche, la musique occupa une place de premier rang. Des salons littéraires installés même dans les villes saintes de La Mecque et de Médine attirèrent les artistes les plus distingués qui, ensemble avec les nombreux esclaves musiciens achetés et entretenus par l'élite de la société, contribuèrent à l'élaboration de la nouvelle musique. Grâce aux apports des esclaves qui furent vite affranchis, à l'émulation, aux fabuleuses rétributions accordées aux musiciens distingués et à l'amour profond pour la musique, se cristallisa et se normalisa la nouvelle musique. Par la suite, la cour de certains califes omeyyades avides de musique et de plaisir devint le théâtre de très hautes réalisations artistiques. La musique chantée est toujours accompagnée soit par un petit nombre d'instrumentistes, soit par une grande formation. Outre les instruments à percussion, c'est le ʻūd (luth) qui tient la vedette. Parmi les musiciens les plus célèbres, on peut mentionner les chanteuses exceptionnelles ʻAzzat al-Ma'ila (morte en 705), Ğamīla (m. env. 720), et les musiciens Ibn Muḥriz (m. 715), Ibn Surayğ (m. env. 726), Ma ʻbad (m. 743), les esclaves persans affranchis Tuwais (m. env. 705), Sā'ib Ḫaṯīr (m. 683) et Ibn Misğaḥ (m. env. 715) auquel on attribue l'intégration dans la musique arabe des éléments ramenés de ses études en Perse et à Byzance.

La période ‘ahhāsside

Après I’établissement de la dynastie ‘abbāsside en 750 et Ie déplacement du centre de califat de Damas à Bagdad, commence l’âge d’or de la musique savante. La musique devient une manière obligatoire dans l’instruction de tout homme cultivé, et les cours rivalisent entre elles dans Ie brio de Ieurs concerts. De nombreux traités sont traduits du grec et du syriaque et, à côté d’eux, se multiplient les écrits théoriques en arabe. Une foule de musiciens distingués contribuent au raffinement de l’art en symbolisant l’idéal du musicien parfait dont on exige dorénavant une faculté créatrice, de la virtuosité et des connaissances encyclopédiques. Ces circonstances favorables ont stimulé les recherches d’ordre esthétique aboutissant à la création d’un style moderniste qui se caractérise par la sensualité, l’éclat brillant, l’effet riche et voluptueux et la variété à l’infini. Cet art plutôt décoratif fait éclater la querelle entre les « Anciens », partisans de l’art classique, avec sa simplicité et sa sobriété, et les « Modernes ». Parmi les défenseurs du rigorisme classique se trouvent Ibrāhīm al-Mawṣilī (m. 804) et son fils Isḥāq (m. 850). Leurs antagonistes sont Ibn Ǧāmi‘ (m. env. 825) et le prince Ibn al-Mahdī (m. 839). Isḥāq al-Mawṣilī était le plus grand musicien de son époque, il est censé avoir écrit plusieurs livres sur la musique et on lui attribue la théorie des *aṣābi‘* (doigts), qui est la première théorie modale connue en arabe. L’oncle d’Isḥāq, le célèbre luthiste Zalzal (m. 791), fixa la tierce neutre et d’autres théoriciens ont codifié les modes rythmiques dont le nombre est, à cette époque, entre six et huit.

La musique andalouse

Les rescapés des Omayyades qui s’établissent à Cordoue, et plus tard les Almoravides, les Ahmohades et les roitelets aident à

l'élaboration de la branche musicale de l'Occident et du Maghreb. La figure la plus importante de cette école est Ziryab qui, poussé par la jalousie de son maître Isḥāq al-Mawṣilī, se voit obligé de quitter Bagdad. Ziryab, nommé chef musicien à la cour de Cordoue, devient aussi un expert dans la théorie des modes. Il perfectionne le ʻūd, il introduit de nouvelles méthodes dans l'éducation musicale et de nouvelles formes. La musique s'enrichit et se diversifie par l'introduction de la poésie strophique pour aboutir à la création de la *nouba* (une sorte de suite large avec accompagnement instrumental). La musique andalouse a été perpétuée en grande partie dans les divers centres musicaux d'Afrique du Nord, après la chute de Grenade (1492).

En 1258, après l'invasion de Bagdad par les Moghols, commence une longue période de déclin. Néanmoins, la musique savante reçoit certaines revivifications temporaires et de nouveaux apports, notamment de la musique des Turkomans et des Moghols.

Période contemporaine

Au cours du XIXe siècle se dessinent deux courants principaux qui déterminent l'évolution musicale de toute la région. On assiste, d'une part, à l'intensification des contacts avec la musique occidentale et, d'autre part, à une revitalisation de l'héritage musical millénaire. Tour à tour la Turquie, l'Iran, l'Égypte et d'autres pays arabes font appel à des musiciens européens et créent sur leur sol des institutions musicales sous l'influence de l'Europe, telle la Maison de l'opéra au Caire, inaugurée en 1871 avec la représentation d'*Aïda* de Verdi. Ce processus d'occidentalisation devait par la suite atteindre à divers degrés les activités musicales traditionnelles. C'est surtout en Égypte, dans l'école musicale nouvelle, que s'effectuent les plus larges ouvertures à l'influence

occidentale. Des instruments comme le violoncelle, la contrebasse, le saxophone, l'accordéon sont introduits dans l'ensemble orchestral. Certains instruments traditionnels, notamment le ʻūd, sont relégués au second plan. Les nouveaux rythmes, surtout ceux de la musique légère, et les nouvelles formes brèves sont préférés aux longues improvisations libres, dont se délectaient toutes les générations précédentes. Enfin, tout le système de l'enseignement traditionnel a été complètement bouleversé.

Grâce à son importance et au développement des médias, l'Égypte réussit à répandre considérablement le nouveau style. Néanmoins, les partisans du respect de l'esprit traditionnel, surtout en Syrie, en ʻIrāq, en Turquie et en Iran, s'ingénient à contrebalancer son influence. Depuis le Congrès international de musique arabe tenu au Caire en 1932, événement marquant dans l'histoire contemporaine de la musique de cette contrée, des savants, des théoriciens et des praticiens consciencieux, tant arabes qu'occidentaux, s'efforcent d'aiguiller la légitime aspiration de renouveau en se souciant d'empêcher l'altération complète d'une vieille et merveilleuse tradition.

Amnon SHILOAH

2. Un cas particulier : la Mauritanie

En Mauritanie, la musique est pratiquée avant tout par des professionnels qui forment à eux seuls une catégorie particulière, une caste de la société maure. Ces musiciens professionnels, qu'on appelle communément des « griots », se transmettent oralement, d'une génération à l'autre, les techniques du métier (notamment

celles du jeu instrumental), les règles et les nuances d'un art qui s'appuie sur une théorie musicale fort complexe.

Outre les musiques des populations noires, riveraines du fleuve Sénégal, et celles que pratiquent les Mauritaniens de basse condition, il existe certes une musique maure, non professionnelle, jouée ou chantée par des gens qui ne sont pas griots. Le peu de choses que l'on sait sur cette musique semble indiquer qu'elle n'est guère prisée par la haute société et qu'en tout cas elle ne joue à présent qu'un rôle secondaire dans la vie musicale maure. On se limitera donc ici à la musique « classique », celle que les Maures considèrent eux-mêmes comme le véritable art musical du pays.

La poésie est, avec la musique, l'art le plus développé et le plus apprécié en Mauritanie. Bien que musique et poésie soient souvent intimement liées (il existe des correspondances précises entre la métrique ou le style de certains poèmes et les rythmes ou les « modes » musicaux), elles n'appartiennent pas à un même domaine.

En effet, tout Maure de bonne condition, quelle que soit la caste dont il fait partie (marabout, guerrier, etc.), apprend par cœur des poèmes en arabe littéraire ou en *hassania* (arabe de Mauritanie). Certains composent et écrivent eux-mêmes des poèmes de caractère religieux ou profane, qu'ils récitent à l'occasion de ces fameuses réunions entre amis, sous la tente. Les poètes les plus réputés se rencontrent d'ailleurs plus souvent chez les non-griots.

Il n'en est pas de même pour la musique. Si la plupart des Maures l'apprécient tout autant et parfois plus que la poésie, seuls les griots en jouent et en connaissent parfaitement les règles ; les « profanes » (c'est-à-dire les non-griots) ont un savoir plus ou

moins étendu sur les principes théoriques, les règles et les conventions qui régissent la musique maure. Certains sont capables de reconnaître les « modes » principaux, tandis que d'autres, plus avertis, peuvent suivre avec précision les divers moments d'un concert et déceler à l'occasion une légère défaillance d'un griot (dans le jeu instrumental comme dans le chant), la moindre faute vis-à-vis de l'orthodoxie des règles musicales.

• Des instruments et de la manière d'en user

Les deux instruments dont se servent les griots maures sont la *tidinit* et l'*ardin*. La *tidinit*, qui semble réservée aux hommes, est nn luth à quatre cordes dont la caisse en bois, de forme variable, est recouverte d'une peau tendue. Le manche est une simple tige de bois qui s'enfonce dans la caisse, sous la peau. Les cordes, tendues sur un chevalet, sont fixées d'nn côté à l'extrémité du prolongement intérieur du manche et de l'autre à des anneaux en cuir disposés autour du manche proprement dit (pour régler l'accord, on déplace plus ou moins les anneaux de cuir). L'instrument comporte des bruiteurs : sonnailles métalliques fixées à l'extrémité du manche ou chaînettes enroulées autour de la caisse. Pour jouer, le musicien ébranle les cordes avec les ongles de la main droite, tandis qu'avec les doigts de la main gauche il peut appuyer sur les cordes, contre le manche ; il arrive souvent qu'il frappe simultanément, avec le pouce de la main droite, contre la peau tendue sur la caisse de résonance, afin de marquer le rythme.

L'*ardin*, dont se servent les griottes maures, est une harpe angulaire comportant environ une dizaine de cordes (nombre variable). Le manche, qui mesure plus d'un mètre de long, s'enfonce à l'intérieur d'un résonateur hémisphérique en calebasse

recouvert d'une peau tendue. Les cordes, qui forment un réseau perpendiculaire au plan du résonateur, sont tendues entre celui-ci et les chevilles disposées régulièrement, à divers niveaux, le long du manche. Des bruiteurs (plaques métalliques circulaires bordées de petits anneaux) sont fixés sur le résonateur. Le résonateur qui, comme son nom l'indique, amplifie les sons produits par les vibrations des cordes, fait souvent office de tambour. Dans certains cas, lorsqu'une joueuse d'ardin chante tandis que d'autres musiciens l'accompagnent (à la tidinit par exemple), elle cesse de jouer sur les cordes de son instrument et frappe comme sur un tambour, contre la peau qui recouvre le résonateur ; parfois, elle joue d'une main sur les cordes et de l'autre sur la peau du résonateur ; parfois encore, surtout dans les moments où le rythme doit être nettement marqué, une de ses compagnes s'approche de l'instrument et frappe elle-même sur ce tambour-résonateur tandis que l'autre fait vibrer les cordes.

Les griots maures utilisent parfois le *t'bol*, voire le *daghumma*, mais ce sont là des instruments populaires, en marge de l'art classique, dont l'emploi est d'ailleurs strictement limité à certains genres de musique.

Le *t'bol* est une grosse timbale qui servait jadis à sonner le signal de guerre. Les castes inférieures en usent toujours lors des fêtes populaires. Les griots l'emploient uniquement lorsqu'ils jouent ou chantent sur le mode *vagho*, c'est-à-dire sur le thème de la bravoure et de la guerre.

Le *daghumma* est une longue calebasse évidée, ouverte à chaque extrémité ; par des manipulations adroites, on fait claquer la paume de la main et la cuisse contre ces ouvertures pour obtenir des sons dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont d'une grande

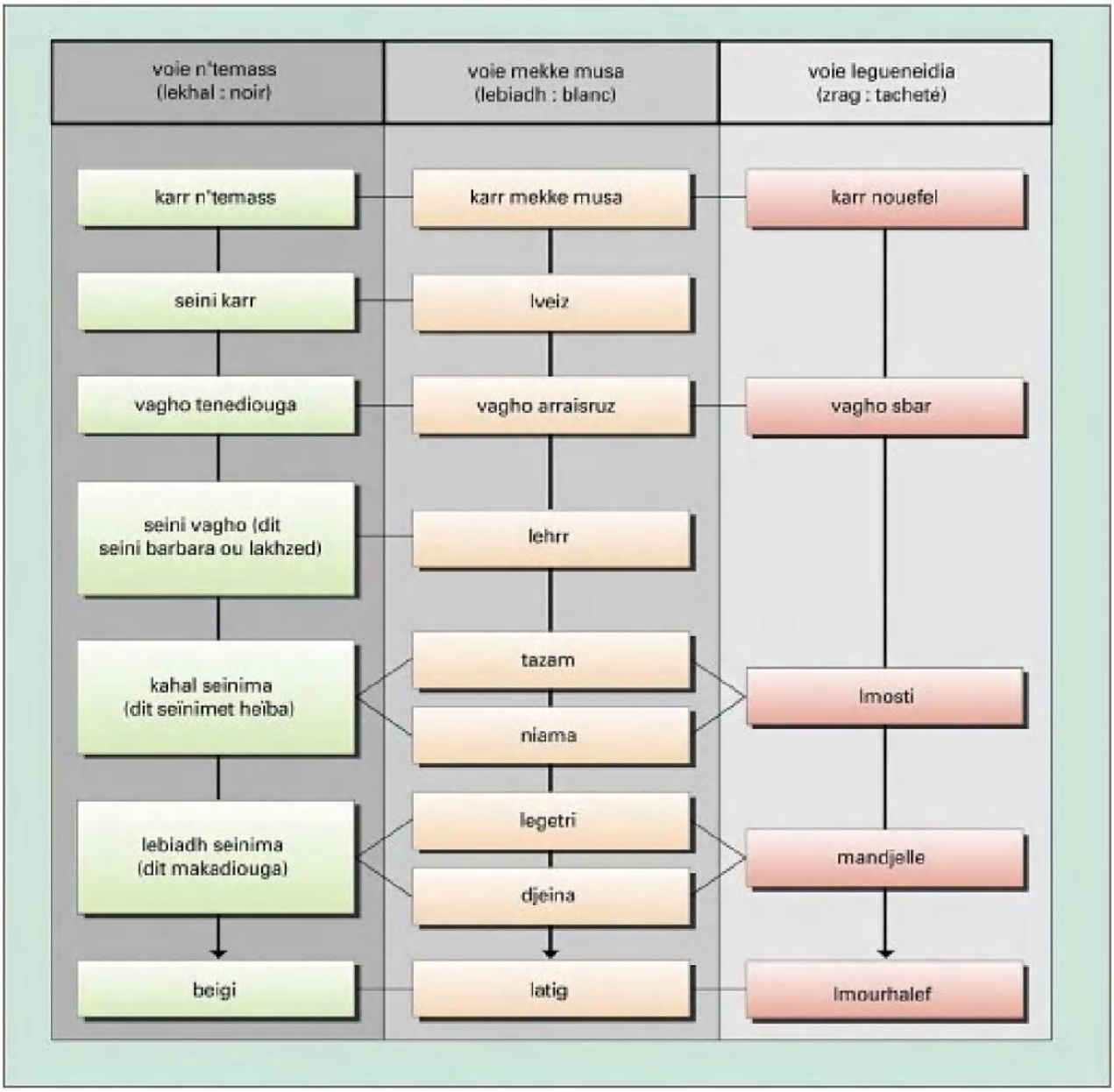
que certains griots sont réputés pour la virtuosité instrumentale, d'autres pour la qualité de la voix, d'autres pour l'ensemble des deux. Chez le public, l'attachement des nns aux traditions stylistiques régionales, les goûts et les préférences des autres ne manquent pas d'animer d'interminables controverses sur ce sujet.

• « Modes » et « voies »

La musique classique maure s'organise à partir de deux notions principales. L'une se rapprocherait de celle de « mode », au sens musicologique du mot. L'autre s'établit sur une distinction entre ce que les griots appellent *lebiadh* (blanc), *lekhal* (noir) ou *zrag* (tacheté), mais dont nous ne pouvons pas préciser actuellement la véritable signification musicale.

Il existerait trois cycles de modes ou tout au moins trois façons principales, trois « voies » de Ia musique maure. L'une est dite *lekhal* (noire) et porte le même nom, *n'temass*, que le qualificatif donné ici au mode *karr* (le premier dans l'ordre de succession théorique des modes). L'autre est dite *lebiadh* (blanche) et porte le nom de *mekke musa* (qualificatif du mode *karr* de la voie blanche). La troisième, *zrag* (tachetée), s'appelle *legueneidia* (« la réunion »).

Chacune de ces trois « voies » donne accès à un enchaînement de plusieurs « modes » différents qui doivent se succéder, sinon dans I'ordre théorique, du moins en respectant certains principes de liaison. Lorsqu'un griot commence à jouer ou à chanter sur un mode quelconque d'une de ces voies, il est exclu qu'il poursuive sur un autre mode d'nne autre voie ; il lui faut continuer soit sur le même mode (il pourrait jouer des heures sur un même mode), soit sur un autre mode de Ia même voie, à condition toutefois qu'il y ait compatibilité d'enchaînement du premier mode à l'autre.



Lekhal, lebdiah et zrag.

Chaque mode comprend plusieurs « formules modales », caractérisées chacune par un ensemble de schèmes mélodiques ou rythmiques. Ces formules modales sont plus ou moins nombreuses selon le mode auquel elles se rattachent ; leur nombre, leur caractère, leur nom varient selon les régions de Mauritanie ; certaines sont connues de tous les griots, d'autres sont propres à certains d'entre eux.

La qualification « noire », « blanche » ou « tachetée », qui s'applique successivement aux trois voies de la musique maure, se

Copyrighted material

Chaque mode de la musique maure se singularise non seulement par un contenu musical propre, mais aussi par les circonstances, les thèmes, les états d'âme auxquels il se rattache conventionnellement. Le mode karr est lié à l'idée d'allégresse, de joie. Le vagho est lié au thème ou à la circonstance guerrière, à l'idée de courage, de puissance, de fierté. Le seinima est associé à un ensemble d'expressions plus complexes qui varient considérablement selon la couleur (lebiadh ou lekhal). Le beigi est le mode de la nostalgie, de la tristesse, de la complainte.

Dans le chant (seul ou accompagné), les paroles sont presque toujours des vers appris par cœur. Il est très rare qu'un griot improvise des paroles en chantant ; par contre, il peut développer tout un chant à partir de quelques vers seulement, prolonger la durée d'une syllabe ou même s'en tenir à la répétition d'une formule très brève ou d'onomatopées, sur une longue progression mélodique. La nature expressive d'un poème, les thèmes qu'il développe, sa structure métrique ont souvent des correspondances précises avec les modes musicaux ; les poèmes composés en mètres lebteit par exemple ne sont chantés en principe que sur le mode beigi. Cependant, l'observance de ces principes théoriques ne semble pas toujours très rigoureuse.

Le rythme occupe, à son heure, une place de choix dans le concert classique maure : il intervient comme élément différenciateur au sein d'un mode et semble jouer un rôle de premier plan dans la constitution des formules modales. Presque toujours, un concert de musique maure commence par une sorte d'introduction instrumentale au cours de laquelle le ou les griots ajustent l'accord des instruments, tout en « prenant le mode », en jouant sur les différents degrés de celui-ci, pour se mettre (eux-mêmes et l'auditoire) dans l'atmosphère du « mode » choisi.

Pendant cette période introductive, le griot qui doit chanter se prépare souvent en murmurant quelques fragments mélodiques et surtout en répétant le son correspondant au premier degré du mode (pôle modal). Puis, c'est le début du chant proprement dit : la voix exécute une mélodie au rythme d'allure libre, sur un accompagnement instrumental joué par le chanteur lui-même ou par d'autres griots. Dans ce moment du concert maure, la voix est au premier plan de l'intérêt musical ; elle dialogue parfois avec celle d'un autre soliste. Enfin, lorsque cette seconde partie est terminée, le rythme devient plus marqué ; en général les femmes frappent sur les résonateurs des ardin et battent des mains. La voix, qui se tait pour un moment, reprend alors sur un rythme ferme. S'il n'y a qu'un seul griot par exemple, celui-ci exécute un accompagnement instrumental approprié, en renforçant le rythme par des coups de pouce contre la peau tendue de la tidinit. Après cette dernière partie, le ou les griots peuvent enchaîner sur un autre mode ou bien rester toujours dans le même mode et enchaîner sur une autre formule modale ; ils recommencent alors, selon le schéma ci-dessus, à jouer un prélude instrumental suivi d'un chant libre, suivi lui-même d'un mouvement rythmé.

La musique classique maure signale, dès l'abord, son appartenance à l'art musical du « monde arabe ». Son caractère modal et homophone, l'usage qu'elle fait de l'ornementation, la nature de ses rythmes suffiraient à convaincre, s'il n'y avait encore cet art de chanter où la voix se montre d'une précision et d'une nuance exceptionnelles dans l'exécution du dessin mélodique, dans sa façon de passer du fortissimo au pianissimo ou de l'extrême aigu à l'extrême grave.

Si la musique maure participe d'un même style et d'un même esprit (par la conception du mode et le système général

d'organisation modale) que les musiques du monde arabe, il est malaisé de déterminer à présent dans quelles conditions, quand et comment elle s'est inspirée de celles-ci. Les Berbères et certains peuples d'Afrique noire ont aussi, très probablement, participé à la formation et au développement de la musique maure d'aujourd'hui. Les traces de leur intervention dans la terminologie musicale (le mode *seini bambara* fait allusion aux Bambara du Mali) ou instrumentale (le mot *tidinit* est d'origine berbère), comme peut-être dans la différenciation « blanc », « noir » (appliquée aux « voies » et aux « modes »), ne sont que des indices, qui pourraient bien d'ailleurs mener sur de fausses pistes et qui, en tout état de cause, ne permettent pas de mesurer l'ampleur et le rôle des apports berbères et nègres. Des analyses musicales systématiques et approfondies apporteraient sûrement quelque lumière sur ce sujet très mal connu.

Charles DUVELLE

Bibliographie

M. Barkechli, *La Musique traditionnelle de l'Iran*, Téhéran, 1964
N. Caron & D. Safvate, « Iran », in *Traditions musicales*, Buchet-Chastel, Paris, 1966
O. M. Diagana, *Chants traditionnels du pays Soninké*, L'Harmattan, Paris, 1990
J. During, *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Institut français de rech. en Iran, Paris, Téhéran, 1989
C. Duvelle, *Musique maure*, Ocora, Paris, 1966 ; « Mauretanien », in *Musikgeschichte in Bildern*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1983
R. D'Erlanger, *La Musique arabe*, 6 vol., Geuthner, Paris, 1930-1959
H. G. Farmer, *A History of Arabian Music*, Luzak, Londres, 1929
M. Guettat, *La Musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980
M. Guignard, *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Geuthner, 1971, rééd. 1975
A. A. Saygun, « La Musique turque », in *Histoire de la musique*,

Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, rééd. 1993
A. SHILOAH, *The Theory of Music in Arabic Writings*, Henle, Munich, 1979 ; « Arabic Modal Concept », in *Journ. Am. Musicological Soc.*, vol. XXXIV, n° 1, pp. 19-42, New York, 1981
H. TOUMA, *La Musique arabe*, Buchet-Chastel, 1977
R. A WATERMAN et al., « Bibliography of asiatic music », in *Notes*, vol. VI, Ann Arbor, 1948-1949.

TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

Introduction

Du point de vue géographique, l'Extrême-Orient, pris dans son sens restrictif, désigne l'ensemble des pays d'Asie orientale (Chine, Japon, Corée, Mongolie). En général, ce terme couvre toutes les régions précitées et le Sud-Est asiatique : Birmanie, Thaïlande, Laos, Cambodge, Vietnam, Malaisie, Indonésie et Philippines. Du point de vue musical, on groupe ici sous ce titre les pays de l'Asie orientale et le Vietnam, dont la musique, plus proche de celle des pays de civilisation chinoise, est nettement différente de celle des pays du Sud-Est asiatique.

Dans les cinq pays en effet, on rencontre un grand nombre d'instruments semblables, une même échelle pentatonique de base dans la musique de tradition savante, la même importance de l'élément mélodique, de grandes analogies dans la terminologie musicale et des relations étroites dans l'histoire de leurs musiques. Bien entendu, chaque pays a une musique propre et on ne saurait confondre la musique chinoise avec la musique japonaise, coréenne, mongole ou vietnamienne. Mais en les considérant toutes dans leur ensemble, on pourra relever un certain nombre de traits particuliers dans les domaines de la mélodie, du mode, du rythme, des modalités d'exécution, de la notation musicale, rétablir quelques vérités ou détruire certains mythes, distinguer les principaux genres et examiner des problèmes tels que l'influence réciproque entre la musique de tradition populaire et celle de tradition savante, la

musique de style européen et l'hybridation de la musique traditionnelle.

1. Les similitudes

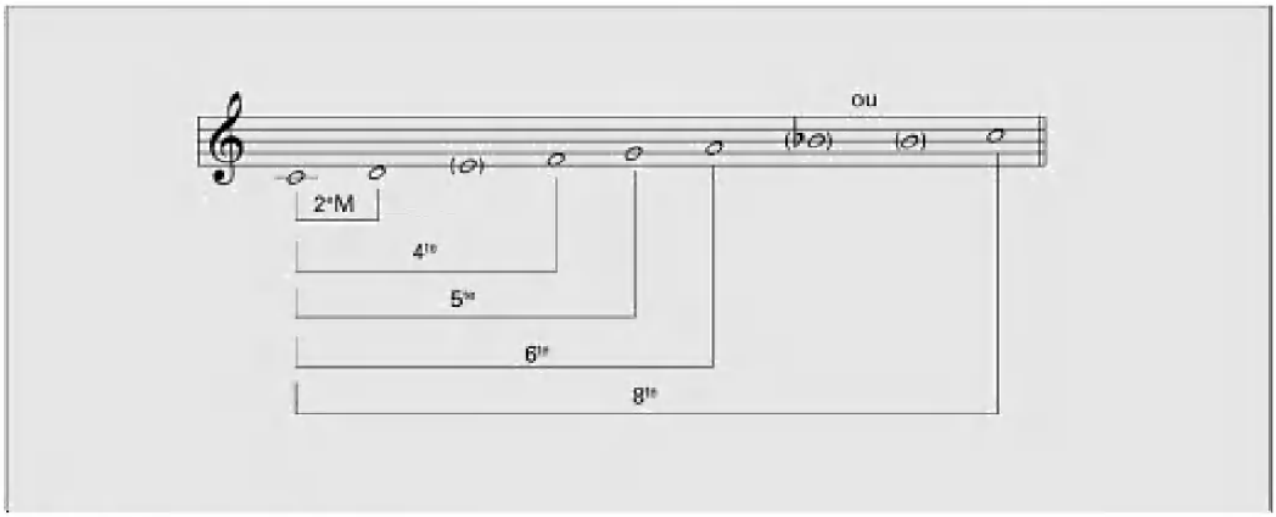
• Les instruments

Plusieurs instruments de même type, souvent de même nom, se rencontrent en Chine, en Corée, au Japon, en Mongolie et au Vietnam (pays dont les noms, à la suite des désignations vernaculaires d'instruments ou de pièces de musique, seront abrégés comme suit : Ch, C, J, M, VN). Ainsi, les flûtes traversières en bambou avec ou sans mirliton : *di* (Ch), *Tang tchuk* (C), *yokobue* (J), *luu-tu biskigür* (M), *địch* (VN) ; les grands tambours à deux peaux : *da gu* (Ch), *jwa ko* (C), *taiko* (J), *debšikü-keng-gerge* (M), *đại-cô'* (VN) ; le luth piriforme à quatre cordes : *pi pa* (Ch, C), *biwa* (J), *biwalig* (M), *ty-bà* (VN) ; et bien d'autres instruments, comme des carillons de phonolithes, de cloches ou de lames métalliques ; des luths à trois cordes, à caisse de résonance recouverte de peau de serpent ; des vièles à deux ou quatre cordes. Parmi tous les instruments de même type, un seul pourrait être pris comme emblème de cette « famille musicale » : la cithare sur caisse à chevalets mobiles, à cordes en soie ; elle se nomme *zheng* en Chine, *kayakeum* en Corée, *koto* au Japon, *jatag* (*yaduga*) en Mongolie, *đàn tranh* au Vietnam. En effet, dans aucun autre pays du monde, on ne rencontre un instrument semblable. Sur la caisse en bois de *wu tong* (*firminia platanifolia* ou *kiri paulownia*) sont tendues des cordes, jadis toujours en soie, maintenant en soie ou en métal, qui passent sur des chevalets mobiles (douze pour le *kayakeum* coréen et le *jatag* mongol, treize pour le *zheng* de la Chine du Nord et le *koto* japonais, seize pour le *zheng* de la Chine

du Sud et le *đàn tranh* vietnamien). La forme et les dimensions de la caisse de résonance varient selon les instruments. La technique instrumentale découle en fait d'un même principe : on pince la partie des cordes située entre le cordier et les chevalets à l'aide du pouce, de l'index et du médius de la main droite, armés ou non d'onglets. La hauteur des sons ainsi obtenus est souvent modifiée par des pressions plus ou moins fortes de la main gauche sur la partie des cordes située entre le chevalet et les chevilles. La variation de la hauteur et du timbre des sons est largement utilisée dans un but d'ornementation.

• L'échelle pentatonique

L'échelle à cinq sons du type *do ré fa sol la*, appelée à tort « gamme chinoise », se rencontre le plus fréquemment dans des musiques de tradition savante et populaire des pays extrême-orientaux : échelle des modes *zhi* (Ch), *pyong-jo* (C), *ritsu* (J), *bắc* (VN). Par rapport au degré fondamental, les autres degrés sont approximativement à une seconde majeure, une quarte, une quinte, une sixte majeure.



Échelle pentatonique.

En dehors des cinq degrés principaux, il en existe deux auxiliaires (*mi*, *si* bémol ou *si* bécarre) utilisés comme notes de passage. Ces

Copyrighted material

	Chine	Corée	Japon	Vietnam
宮	*gong*	*kung*	*kyū*	*cung*
商	*shang*	*shang*	*shō*	*thu'o'ng*
角	*jue*	*tchio*	*kaku*	*gi'ôc*
變徵	(*bian zhi*)	(*pien tchih*)	(*hen chi*)	(*bi'ên chùy*)
徵	*zhi*	*tchih*	*chi*	*chùy*
羽	*yu*	*yu*	*u*	*vũ*
變宮	(*bian gong*)	(*pien kung*)	(*hen kyū*)	(*bi'ên cung*)

La connaissance assez fragmentaire de la musique mongole ne permet pas encore d'affirmer que les musiciens mongols ont adopté aussi les mêmes termes pour désigner les cinq degrés principaux et les deux degrés auxiliaires de leur échelle. Les Chinois après la dynastie des Yuan (XIII^e^ s.) utilisèrent l'échelle musicale des Mongols.

Échelle des Mongols.

Il existe plusieurs types d'échelles pentatoniques (cf. *infra*). L'échelle pentatonique se rencontre dans beaucoup de pays du monde, mais l'échelle à cinq degrés principaux et deux degrés auxiliaires, portant les mêmes noms prononcés différemment, est

Copyrighted material

spécifique des cinq pays d'Extrême-Orient qui sont l'objet de cet article.

• Une musique essentiellement mélodique

Les pièces musicales portent un nom déterminé avec un dessin mélodique relativement fixe. Elles se composent dans la majorité des cas de plusieurs sections. L'importance de l'élément mélodique n'exclut cependant pas celle du mode qui apporte une couleur particulière à la mélodie, surtout dans la musique vietnamienne, ni celle de la polyphonie (ce terme devant être compris dans son sens étymologique), notamment dans la musique de cour : *gagaku* (J), *Tang ak* et *hyang ak* (C), *nhã nhạc* (VN). La beauté d'une pièce musicale réside dans sa mélodie souvent très ornée et susceptible d'être variée.

• La terminologie

On relève une similitude de terminologie dans les cinq pays. Ainsi la cithare à douze, treize ou seize cordes se nomme *zheng* (Ch), *chaing* (C), *koto* (J), *tranh* (VN), *jatag* (M) : tous ces mots sont représentés par le même idéogramme

箏.

. Les tambours s'appellent ici *gu* (Ch), là *ko* (C, J) et là *cô'* (VN). Les noms des cinq degrés fondamentaux sont les mêmes dans ces pays. Un terme qui désigne à la fois l'accord d'un instrument, la notion de « système » ou de « mode »,

調

Tang » se retrouve en Corée (*Tang ak*), où les instruments d'origine chinoise sont également appelés : luth à quatre cordes des Tang (*Tang pipa*), flûte traversière des Tang (*Tang tchuk*), et où la musique d'origine chinoise rivalisait avec la musique proprement coréenne (*hyang ak*).

Sous la dynastie des Song (960-1279), en Chine, se perpétua la tradition de la musique des Tang, avec un enrichissement considérable du répertoire musical. L'empereur Taizong (976-997) composa trois cent quatre-vingt-dix airs nouveaux. La musique de cortège exécutée par des orchestres militaires formés de dix instrumentistes et de vingt-quatre danseurs, tous à cheval, et la musique des banquets se développaient. Pendant cette période, les musiciens japonais continuaient la tradition de musique de cour, mais en même temps apparurent le *dengaku* (littéralement « musique des champs ») et le *sarugaku* (« musique des singes ») dont dérive la musique de *nō*. C'est, selon Kishibe Shigeo, la période de musique nationale du Japon. En Corée par contre, avec l'introduction des onze manuscrits sur la musique chinoise et l'offrande faite par l'empereur Song Huizong de plusieurs instruments, carillons de cloches, carillons de pierres sonores (*bian zhong* et *bian qing*), cithares à sept cordes pincées (*qin*), cithares à six cordes frottées (*a zheng*), etc., la musique d'origine chinoise, en particulier la musique du temple de Confucius, connut un développement extraordinaire. Sous la dynastie coréenne de Koryŏ (918-1392), la musique fut encouragée par les empereurs coréens, dont certains, tels Se-jong et Se-jo, étaient eux-mêmes musiciens ou grands amateurs de musique. Au Vietnam, d'après les *Annales*, un Chinois taoïste de la dynastie des Song aurait introduit les premiers rudiments de théâtre traditionnel chinois.

Après leur conquête de la Chine, les Mongols fondèrent la dynastie des Yuan (1280-1368), dynastie relativement courte, au cours de laquelle la musique mongole avec son échelle :

he	*si*	*yi*	*shang*	*chi*
Do	*Ré*	*Mi*	*Fa*	*Sol*

gong	*fan*	*liu*	*wu*
La	*si*♭ ou *si*	*do*	*ré*

commença à influencer la musique chinoise mais fut finalement absorbée par cette dernière. L'absence de nouveauté en musique fut compensée par un développement intense de l'art théâtral.

Le Japon, pendant ce temps, accentuait le caractère national de sa musique avec la naissance du *nō* (drame dansé et chanté). Dans l'ancien pays Viêt, un acteur de l'armée des Yuan, fait prisonnier en 1288 par les soldats du général Trân Hu'ng –Dạo, eut la vie sauve en transmettant aux acteurs vietnamiens l'art théâtral de la Chine.

Sous la dynastie chinoise des Ming (1368-1644), l'engouement pour la musique, qui avait régné à la cour des Tang et des Song, était presque éteint ; si beaucoup de lettrés s'occupaient de musique, c'était pour en discourir. À la cour des Ming, on employait des orchestres féminins. Les musiques de cérémonies, de banquets, de cortèges furent codifiées et enseignées dans les conservatoires. Au Japon, le caractère national continua à s'affirmer avec la naissance de la musique de *koto* (cithare japonaise à treize cordes) et de *shamisen* (luth à trois cordes). Il faut signaler toutefois que l'ancêtre du *koto,* d'après la légende, fut introduit au Japon par un Chinois taoïste sous le règne de l'empereur Temmu (VII^{e} s.), que le *san xian* chinois, adopté et transformé par les musiciens japonais, devint le *shamisen*, et que le *xiao* chinois (flûte droite) est à l'origine du *shakuhachi,* flûte droite japonaise. Mais tous ces instruments ont été

transformés suivant le goût japonais, leurs accords changés, leur technique modifiée.

En Corée, sous la dynastie des Yi (ou Li), les musiciens arrangèrent les vieilles pièces, en créèrent de nouvelles, améliorèrent les instruments et compilèrent un grand traité de la musique en neuf volumes. lls étudièrent la musique chinoise ancienne et la musique coréenne du point de vue théorique.

Dans l'ancien pays Viêt, le roi Lê Thái Tông ordonna au directeur des objets de culte Lu'o'ng –Dăng de créer la musique rituelle de cour. Ce dernier le fit en copiant la musique chinoise des Ming, ce qui suscita beaucoup de critiques de la part des dignitaires nationalistes.

Sous la dynastie chinoise des Qing, au XVIIIe siècle, les orchestres d'autres pays asiatiques – appelés par les Chinois « corps de musique barbare » – jouaient à la cour de Chine (Coréens, musulmans du Kurdistan, lndiens, Birmans, Vietnamiens, etc.), tandis que dans les autres pays de l'Asie orientale la musique nationale tendait à s'écarter de l'ancien modèle chinois, pour affirmer une personnalité et une originalité qui font qu'à l'heure actuelle on ne peut pas confondre une musique avec une autre. Tout au long de l'histoire, la musique chinoise exerça une forte influence sur celle des autres pays extrême-orientaux, ou reçut de ces derniers certains éléments de leur langage musical. La musique des T'ang a laissé une trace profonde dans la musique de cour du Japon, celle des Song dans la musique traditionnelle de la Corée ; celle des Yuan avait des rapports étroits avec la musique mongole ; celle des Ming a servi de modèle à la musique rituelle de cour de l'ancien pays Viêt. À partir du XIXe siècle, l'histoire de la musique de chaque pays de l'Extrême-Orient suit une voie différente. La musique

On croit souvent que les musiques d'Orient sont caractérisées par des quarts de ton ou des micro-intervalles. Ce n'est pas vrai dans le Proche-Orient, en Inde, et encore moins en Extrême-Orient où le quart de ton n'a jamais existé en tant qu'intervalle. Dans la musique vietnamienne, le *xang* (*fa*$^{+}$) du mode *nam* est environ d'un quart de ton plus haut que le *xang* (*fa* naturel) du mode *bắc*. Mais quand le *fa*$^{+}$ est présent, le *fa* naturel disparaît, et inversement. La mélodie des pièces musicales ne comporte pas de succession *fa, fa*$^{+}$. En fait, c'est la quarte *hò-xang* (*do-fa*) qui est légèrement augmentée, puisque chaque note entendue est référée mentalement au degré fondamental *hò*. Les notes entendues dans les chants bouddhiques, le théâtre chanté et la musique de cour au Japon ne correspondent pas à celles de la gamme tempérée ou à l'échelle pentatonique chinoise. Mais les intervalles entre les différents degrés ne sont pas des quarts de ton ; il s'agit simplement d'intervalles inhabituels dont certains sont plus petits que les demi-tons de la gamme tempérée.

• Monodie, polyphonie ou hétérophonie

En général, dans les pays extrême-orientaux, on joue et on chante à l'unisson. La polyphonie et encore moins l'harmonie – comprise dans le sens occidental du terme – n'ont jamais été recherchées pour elles-mêmes. Mais il est difficile d'affirmer que la musique extrême-orientale est monodique. Lorsqu'un instrument accompagne un chanteur, déjà apparaissent dans l'accompagnement même des sauts d'octave, des arpèges, des notes de passage surajoutées. Dans un orchestre, toutes les parties, en principe à l'unisson, comportent des traits particuliers à chaque instrument. Il arrive que le dessin mélodique varie d'un instrument à l'autre. Toutes les parties sont à l'unisson ou en consonance seulement aux temps forts de chaque mesure, ou à la fin d'une phrase musicale. Chez certains peuples minoritaires (les Ainu au Japon, les Thai au

Vietnam), les chants à plusieurs parties sont fréquents. Bien entendu, ces mélodies n'obéissent pas du tout aux règles de l'harmonie occidentale. Dans les psalmodies bouddhiques, en Chine comme au Vietnam, les bonzes suivent plusieurs lignes mélodiques différentes. Dans l'orchestre de cour au Japon (*gagaku*), le *shō*, orgue à bouche, fait entendre des agrégats de cinq ou six notes, et le *biwa*, luth piriforme à quatre cordes, des arpèges. Plusieurs sons de hauteurs différentes sont entendus simultanément : certains parlent de polyphonie, d'autres d'hétérophonie. Il y a évidemment polyphonie, si ce terme est compris dans son sens étymologique.

3. Aspects de la mélodie

• Existence des « métaboles »

Comme on l'a déjà vu à propos des échelles pentatoniques, la mélodie présente toujours une structure pentatonique malgré une apparence heptatonique. Les degrés auxiliaires, dans certains passages, reviennent souvent, occupant la position des degrés forts, comme on peut le voir en figure (extrait de théâtre populaire du Nord-Vietnam, *Hê môi*).

Dans l'ensemble, le développement mélodique se fait de préférence par degrés conjoints et dans un ambitus de deux octaves.

• Les « modes »

On parle souvent de « modes » de *gong*, de *shang*, de *jue*, de *zhi*, de *yu* dans la musique chinoise. On distingue souvent les modes de *ryō* et *ritsu* pour la musique de cour, de *yō* et *in* dans la musique de divertissement ou la musique populaire du Japon, les « modes » *pyong-jo* et *kemyong-jo* dans la musique coréenne, les « modes » *bắc* et *nam* dans la musique vietnamienne.

Il s'agit en fait dans la plupart des cas d'« échelles modales ». On retrouve dans la terminologie musicale de ces pays les mots *diao* (Ch), *chō* (J), *jo* (C), *điêu* (VN), qui sont représentés par le même idéogramme . Mais celui-ci désigne aussi bien une échelle modale, un système modal, qu'un accord d'instrument (cf. *supra* : *La terminologie*). Maurice Courant, dans sa thèse sur *La Musique classique des Chinois*, a traduit le mot *diao* par « système ». Kishibe Shigeo, à propos des six « modes » de *gagaku*, a parlé de « tonalités ». La conception modale telle qu'on la trouve en Inde, en Iran ou dans les pays de tradition arabe ne se rencontre qu'au Vietnam. On discerne dans les deux modes *bắc* et *nam* non seulement une « échelle modale » avec une succession particulière d'intervalles, mais encore une certaine hiérarchie entre les degrés de cette échelle, une ou plusieurs « formules mélodiques » avec des ornements spécifiques, un éthos propre à chaque mode. Le *bắc* exprime la joie, le *nhạc* la solennité, le *xuân* la sérénité, le *ai* et le *oán* la tristesse. Il est difficile de trouver dans la terminologie occidentale des mots équivalant à *diao*, *chō*, *jo* ou *điêu*, qui ne correspondent ni aux « modes », ni aux « tonalités » de la musique

à gauche de chaque signe pour l'octave supérieure ; ex. :

.

Dans chaque pays, les musiciens cherchent à inventer un système de notation pour les divers genres de musique. Il existe des partitions pour le *gagaku* (musique de cour du Japon) et le *nō*, une notation spéciale avec des signes conventionnels pour la musique de *koto* (J), de *kayakeum* (C) et de *đàn tranh* (VN). Même dans les tablatures, la nuance d'exécution, les subtilités de l'ornementation ne peuvent être rendues. L'élève ne peut jamais « lire » une partition sans recourir aux explications de son maître. Il s'agit d'une « musique écrite de tradition orale ». De nos jours, d'autres systèmes de notation sont en usage en Extrême-Orient : notation chiffrée en Chine, notation par les caractères romains au Vietnam, notation occidentale avec un certain nombre de signes conventionnels supplémentaires dans tous les cinq pays. Mais aucune ne saurait vraiment permettre à l'élève de se passer des explications de vive voix du maître.

4. Différents genres de musique

• Musique vocale et musique instrumentale

Il serait fastidieux d'énumérer tous les genres de musique qui se rencontrent en Extrême-Orient. On se bornera à faire quelques remarques sur la musique vocale et la musique instrumentale.

koto ou le groupe de trio : *koto, sangen* et *shakuhachi* (flûte droite) peuvent aussi accompagner les chants.

En Mongolie, les « chants longs » sont accompagnés surtout par la vièle à deux cordes à manche en tête de cheval, le *morinkhūr*, dont la sonorité rappelle celle du violoncelle occidental.

Au Vietnam, les chants et déclamations de poésie sont accompagnés par le *đàn nhị* (vièle à deux cordes), le *đàn nguyêt* (luth en forme de lune), le *đàn đáy* (luth à trois cordes des chanteuses) ou des ensembles comportant deux, trois ou même cinq ou six instruments.

La musique religieuse est surtout vocale, à part celle qu'exécute dans les temples de Confucius un grand ensemble instrumental. Les récitations de prières, les psalmodies, les chants nécessitent un assez long apprentissage : tel est le cas du *shōmyō* (J), du *pomp'ae* et du *yombul* (C), du *tụng* et du *tán* (VN).

En Extrême-Orient, le théâtre est toujours chanté et dansé, que ce soit le *jing xi* de Pékin, le *bang zi* du Ho-nan, le *chang-guk* de Corée, le *nō* et le *kabuki* du Japon, le *hát tuông*, le *hát bôi*, le *hát chèo* ou le *hát cái lu'o'ng* du Vietnam. La voix dans la majorité des cas est masquée : voix pharyngienne dans le *nō* et le *kabuki*, voix de fausset dans le *jing xi*, le *hát tuông* et le *hát bôi*. La technique vocale, très différente de celle en usage en Occident, n'exclut pas des vibratos et des vocalises, mais requiert d'autres méthodes d'entraînement. Dans tous ces théâtres, les instruments à percussion jouent un rôle très important. L'ensemble qui accompagne le *jing xi* comporte un tambour, deux gongs, une paire de cymbales, des cliquettes en bois ; celui du *nō*, une flûte traversière et trois

tambours ; celui du *hát tuông*, plusieurs tambours, un gong et des cymbales.

La musique instrumentale est surtout orchestrale. Il existe bien sûr des solistes qui jouent du *qin* (cithare chinoise à sept cordes en soie), du *zheng* (cithare chinoise à treize ou seize cordes), du *komunko* (cithare coréenne à six cordes), du *kayakeum* (cithare coréenne à douze cordes), du *koto* (cithare japonaise à treize cordes), du *shakuhachi* (flûte droite japonaise), du *morin-khūr* (vièle mongole à tête de cheval), du *đàn tranh* (cithare vietnamienne à seize cordes). Les ensembles instrumentaux sont nombreux et variés. Citons entre autres l'orchestre du temple de Confucius, qui comporte des cloches carillons de seize cloches, des phonolithes et carillons de phonolithes, des flûtes traversières, des tambours, une auge et nn tigre en bois ; les orchestres coréens de musique de cour, avec des flûtes traversières, des flûtes droites, des hautbois, des vièles à deux cordes, des cithares à six et à douze cordes, des tambours à deux peaux, des grands tambours en sablier ; l'orchestre de *gagaku* (J), composé au minimum de trois flûtes traversières, trois hautbois, trois orgues à bouche, deux luths piriformes, deux cithares à treize cordes, un petit gong suspendu, nn grand tambour à deux peaux, un long tambour horizontal tenu par le musicien conducteur ; l'orchestre vietnamien dit « de huit sons » (*bát âm*), composé de deux flûtes traversières, un luth en forme de lune, un luth à trois cordes, un luth piriforme à quatre cordes, une vièle à deux cordes, un tambour à une peau, un tambour en sablier, des cliquettes à sapèques, un jeu de trois petits gongs.

Tous les instruments, en principe, jouent à l'unisson. Mais la liberté d'exécution d'une part, une certaine tendance à varier la mélodie d'autre part, jointes au jeu particulier de chaque type d'instrument (arpèges des cithares, des luths piriformes, trilles des

flûtes, glissandi des vièles, et surtout agrégats de notes des orgues à bouche), font que l'exécution prend une allure « polyphonique » (ou hétérophonique). De toute façon, la composition des orchestres montre le goût prononcé des musiciens extrême-orientaux pour le timbre des instruments.

• Musique populaire et musique savante

Il existe dans tous les pays d'Extrême-Orient une musique dite « élégante » ou « raffinée » : *ya yue* (Ch), *ah ak* (C), *gagaku* (J), *nhã nhạc* (VN), par opposition à une musique dite « vulgaire » : *su yue* (Ch), *zokugaku* (J), *tục nhạc* (VN), ou « paysanne » : *nong ak* (C).

Mais au cours des siècles, la musique « du peuple » a tendance à remplacer la musique élégante, notamment en Chine, sous la dynastie des Tang (VII^{e}-X^{e} s.), et au Vietnam au XVII^{e} siècle, où l'ensemble *Giáo phu'ò'ng* du peuple fut utilisé à la place de l'ensemble royal *D−ông văn Nhã nhạc*. La musique vulgaire (*zu yue*) en Chine fut à l'origine de la nouvelle musique raffinée du Japon.

Certaines musiques considérées au début comme « vulgaires » ont conquis leurs lettres de noblesse par la suite. Le *sanjo* en Corée, la musique de *koto* au Japon sont joués par les musiciens professionnels ou par des jeunes filles de bonne famille. Plusieurs chansons populaires passent dans le répertoire des chanteuses professionnelles (*geisha* au Japon, *a' dào* au Vietnam). Par contre, des éléments de musique rituelle ou de théâtre de cour peuvent également être pris par les ensembles populaires. On remarque ainsi une influence réciproque entre la musique populaire et la musique savante. Certains instruments considérés comme nobles ne sont pas joués par les musiciens populaires : le *qin* chinois (cithare à sept

surtout lorsqu'il s'agit des jeunes. Ceux-ci, dans le but souvent louable de donner un nouveau souffle de vie à la musique de leur pays, se tournent malheureusement presque toujours vers l'Occident, et la nouvelle musique créée par les jeunes générations ressemble de plus en plus à la musique occidentale.

TRAN VAN KHÊ

Bibliographie

Chine

J. A. VAN AALST, *Chinese Music*, Kelly & Walsh, Shanghai, 1884
M. COURANT, « Essai historique sur la musique classique des Chinois avec un appendice relatif à la musique coréenne », in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire de Lavignac*, première partie, t. I, Delagrave, Paris, 1913
J. H. LEVIS, *Foundations of Chinese Musical Art*, t. XIII, H. Vetch & E. Roth, Pékin, 1936, rééd. Paragon, New York, 1963
F. LIEBERMAN, *Chinese Music. An Annotated Bibliography*, Society for Asian Music, 1970
K. REINHARDT, *Chinesische Musik*, Eisenach-Kassel, 1956.
Corée
A. ECKARDT, *Koreanische Musik*, Tōkyō, 1930
K. HOWARD, *Korean Musical Instruments*, Se-Kwang, Séoul, 1988
LEE HYE KU, *Musical Instruments of Korea*, Ministry of Education, Seoul, 1962
K. L. PRATT, *Korean Music*, Faber, Londres, 1987
R. C. PROVINE, *Essays on Sino-korean Musicology*, Il Ji Sa, Séoul, 1988
B.-S. SONG, *The Sanjo Tradition of Korean Kamun'go Music*, Jung Eum Sa, Séoul, 1986.

Japon

ABRAHAM & E. M. VON HORNBOSTEL, « Tonsystem und Musik der Japaner », in *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, Mnnich, 1922
E. HARICH-SCHNEIDER, « La Musique japonaise », in *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1958

TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

Introduction

L'influence de la Chine, relativement faible dans l'Asie du Sud-Est – c'est-à-dire les pays situés au sud de la Chine et à l'est de l'Inde : Birmanie, Thaïlande, Laos, Cambodge, Vietnam, Malaisie, Indonésie et Philippines –, se fait sentir surtout au Vietnam, placé sous la domination chinoise pendant presque mille ans du Ier au Xe siècle. Le Vietnam se rattache par sa tradition musicale au monde de civilisation chinoise, malgré quelques traces d'influence de l'Inde due à sa position géographique située au point de rencontre des deux courants de civilisations chinoise et indienne.

Les autres pays, à part les Philippines, sont fortement hindouisés pour ce qui concerne la mythologie, les croyances, l'écriture, les thèmes des « théâtres d'ombre » et des drames dansés. Dans tous ces drames, les dieux, les héros, les personnages vertueux ou malfaisants, qu'ils soient hommes ou démons, proviennent des mêmes sources indiennes : le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* (Sītā, épouse du prince Rāma, fut enlevée par Rāvana, le roi des Démons, qui la séquestrait dans l'île de Lankā. Rāma, aidé de son frère Lakshmana, s'allie à l'armée des Singes, commandée par Hanuman, pour aller délivrer Sītā. La légende se termine par la mort du méchant Rāvana).

Toutefois, sur le plan musical, à part quelques instruments indiens comme la harpe (qu'on retrouve sur les sculptures d'Angkor

au Cambodge ; mais cet instrument a aujourd'hui disparu totalement au Cambodge comme en lnde) où l'ancienne *vīnā* (dont le nom *pin* reste encore utilisé au Cambodge pour désigner des instruments à cordes pincées et à laquelle est apparenté le *sadev*, monocorde cambodgien), à part encore quelques tambours, de petites cymbales (qui font partie des orchestres de danse en Thaïlande, au Laos, au Cambodge et à Bali) et la *kachchapi vina* (mentionnée dans des textes anciens en sanskrit et qui survit peut-être dans le *kudjyapi* des Philippines, l'ancien *ketchapi* javanais, le *katchapi* thaïlandais et peut-être le *takhé* thaïlandais et cambodgien), la musique de l'Inde a eu une influence relativement faible sur celle des pays de l'Asie du Sud-Est, dans laquelle ni les structures des échelles musicales ni le concept du *rāga* n'ont été adoptés.

Les Philippines, après plus de trois siècles de contact culturel avec l'Espagne (1565-1898), ont subi l'influence de la musique espagnole et, selon José Maceda, les neuf dixièmes des Philippins environ exécutent à l'heure actuelle des chants avec danses, accompagnés à la guitare, au piano ou par un ensemble d'instruments à cordes du type des mandolines et des guitares appelé *rondalla.* Mais la musique des minorités ethniques des régions de Luzon, Mondoro, Palawan, Mindanao et Sulu, exécutée avec des gongs et des jeux de gongs, a une parenté évidente avec celle des îles d'Indonésie.

Tous les pays de l'Asie du Sud-Est – sauf le Vietnam et les Philippines –, en dehors du fait qu'ils sont hindouisés, présentent certains caractères communs, tant au point de vue des instruments et ensembles instrumentaux qu'au point de vue du langage musical, et peuvent être de ce fait groupés dans une grande famille musicale. Mais des particularités dans ces mêmes domaines font apparaître nettement deux branches : la branche thai-khmer, composée de la

Malaisie, à Java, *gong* à Bali, ensemble de *kulingtan* aux Philippines.

Par contre, si l'on trouve des jeux de gongs dans tous les pays de l'Asie du Sud-Est, les gongs bulbés, au nombre de seize ou dix-sept, posés horizontalement et suspendus par des lanières de cuir sur un *cadre circulaire en rotin*, se rencontrent seulement dans les pays de la branche thai-khmer (*khong wong* thaïlandais, *kong thom* cambodgien, *khong vong* laotien et *ky-waing* birman). Les mêmes types de gongs, dont le nombre varie de deux à douze, posés horizontalement, mais en suspension sur un *cadre rectangulaire en bois*, constituent des instruments particuliers aux pays de la branche malayo-indonésienne : *chanang* en Malaisie (deux gongs), *kulingtan* aux Philippines (de huit à onze gongs sur une rangée), *trompong* à Bali (douze gongs sur une rangée, joués par un musicien), *riong* à Bali (douze gongs sur une rangée, joués par quatre musiciens), *bonang* à Java (dix gongs sur deux rangées de cinq, joués par un musicien).

Les flûtes ne sont pas traversières, comme celles de l'Inde et des pays d'Extrême-Orient, mais droites (*khouy* thaïlandais et laotien, *khloy* cambodgien, *pillu i* birman), obliques (*suling* indonésien et *suling* philippin des régions de Mindanao, Magindanao, Sulu, etc.) ou nasales (*kalleleng* philippin des régions de Luzon et Bontoc).

Les orgues à bouche sont différents de ceux d'origine chinoise qui sont en faisceau ; les tuyaux ici se disposent en rangées parallèles (*khène* laotien) ou en rangées croisées (*khim* des Samrê du Cambodge, *nboat* des montagnards des Hauts Plateaux du Vietnam central, *keluri dayak* de Bornéo).

Quant aux cithares (sens générique désignant, selon André Schaeffner, des instruments dépourvus de manche dont les cordes sont tendues sur toute la longueur d'un corps de résonance – tuyau, tube, caisse – ou, à la rigueur, d'un morceau de bois cylindrique ou rectangulaire auquel est suspendu un résonateur), elles sont différentes par la forme, le nom et le nombre de cordes selon les pays : *ta khé* en Thaïlande et au Cambodge, *magyaun* en Birmanie, *tjelempung* à Java, *kudjyapi* des Philippines et *sadev*, monocorde cambodgien. On ne rencontre de luths qu'au Cambodge (*chapey*) et aux Philippines (*kukyapi*).

Seuls les pays du groupe thai-khmer ont des vièles à deux cordes semblables aux vièles chinoises ou vietnamiennes ; leur boîte de résonance est en bambou (*tro chey* cambodgien, *tro* birman, *so i* en Thaïlande et au Laos) ou en noix de coco (*tro u* cambodgien, *so u* en Thaïlande et au Laos).

Parmi les tambours dont la variété est grande, en dehors des tambours horizontaux à deux peaux déjà mentionnés, on peut citer : le tambour à une peau sur poterie (*thung* cambodgien, *gedombak* malais), semblable au *tombak* iranien ; le tambour à une peau à caisse en forme de tronc de cône allongé (*skor chayam* cambodgien) ; les tambours à deux peaux frappés à l'aide de bâtons en bois (*skor* cambodgien, laotien, thaïlandais, *geduk* malais) ; le tambour sur cadre à une peau (*romanea* cambodgien).

Enfin, les instruments à percussion de bois existent seulement chez les minorités ethniques des Philippines. Mais les gongs sont très variés dans les pays de l'Asie du Sud-Est, gongs de tailles différentes et généralement avec mamelon central, gongs simples ou par série de trois, de six ou de neuf, suspendus verticalement ou

grave et se dit *ageng* ou *gedé,* « petit » équivaut à aigu et se dit *alit* ou *tjenik*).

3. Particnlarités du langage musical

• La conception du « mode »

Selon Morton pour la Thaïlande et Jacques Brunet pour le Cambodge, il n'existe pas de notion de « mode » comparable à celle du *rāga* de l'Inde ou du *maqām* des pays arabes. L'*ethos* n'est pas pris en considération. Au Cambodge, les chants alternés gais et alertes peuvent utiliser la même échelle que la musique triste.

En revanche, le concept du *patet* à Java présente selon M. Hood les caractères fondamentaux d'un « mode » : l'existence d'une échelle caractéristique (l'une des six échelles de base : trois échelles *slendro* et trois échelles *pelog*) ; la hiérarchie des degrés (pour chaque *patet,* le degré le plus important est le *dasar,* puis viennent dans l'ordre le premier *gong* et le second *gong*) ; l'existence d'une formule mélodique (à part la mélodie fixe de chaque *patet,* il y a des formules de cadences) ; le sentiment modal (chacun des trois *patet* de chaque type d'échelle est associé avec l'une des trois périodes des représentations de théâtre d'ombres, qui correspondent à certaines heures du jour et de la nuit).

• La polyphonie

Dans la musique orchestrale des pays de l'Asie du Sud-Est, on entend souvent simultanément des sons de hauteur différente. Peut-on parler de « polyphonie » ? Non, si l'on comprend ce mot dans le

sens occidental. Mantle Hood et Morton ont utilisé l'expression « stratification polyphonique ». D'autres musicologues ont préféré les termes « polymélodie » ou « hétérophonie ». Le souci de faire entendre deux sons de hauteurs différentes est certain. Dans l'ancienne tradition khmer, les joueurs de xylophone faisaient entendre deux sons distants d'une octave l'un de l'autre. Les joueurs thaïlandais font entendre la quinte ou la quarte. Selon Brunet, lorsque les musiciens cambodgiens jouent dans un ensemble, chacun cherche à trouver la formule qui lui plaît, à partir d'une mélodie connue de tout le monde : « Chacun va ainsi son propre chemin pour se retrouver avec les autres de temps en temps. »

En Indonésie, les règles sont un peu plus strictes, surtout dans la musique de Bali. Par la facture des instruments et la composition des ensembles, plusieurs lignes mélodiques à partir d'une cellule mélodique se déroulent simultanément. Il n'existe pas de structures harmoniques comme en Occident, mais un certain type de contrepoint n'est pas exclu.

• Le rythme

Le rythme ternaire est presque inexistant dans la musique savante. Les mesures à deux ou à quatre temps sont les plus courantes. Il existe trois tempi : lent, modéré et rapide. Sauf dans la musique de Bali, caractérisée par le contraste soudain dans le tempo et dans la dynamique, le rythme en général paraît uniforme ; il est ponctué par plusieurs instruments à percussion qui divisent le discours en plusieurs périodes ; chaque phrase musicale est très carrée et la fin en est indiquée par une percussion. Les joueurs de tambours horizontaux à deux peaux frappés à main nue (*sampho* au Cambodge, *kendang* en Indonésie) doivent connaître plusieurs formules rythmiques élaborées qu'ils mémorisent par des

onomatopées représentant les timbres des frappes, comme cela se fait en Inde.

• La forme des pièces

Dans le groupe thai-khmer, aucune forme fixe n'a été signalée. Selon Morton, dans la musique instrumentale de Thaïlande, les phrases musicales comportent deux ou quatre « mesures » qu'il appelle *phrase-units*. Quatre de ces *phrase-units* forment une unité appelée *phrase-block* (phrase musicale). Chaque pièce comporte un certain nombre de *phrase-blocks*. Une mélodie donnée a toujours trois versions : originale, longue et courte. Elle est exécutée dans l'ordre suivant : version longue, version originale et version courte.

Dans la musique de Java, une pièce orchestrale, appelée *gending*, se compose d'une courte introduction appelée *bubuka opaq-opag* et de deux parties : le *mérong*, appelé par Mantle Hood mouvement d'introduction, et le *munggah* (mouvement principal). Les *gending* sont conçues pour mettre en valeur un instrument de l'orchestre, le *bonang* ou le *rebab* par exemple. Une composition type pour le *gambuh*, ou « opéra balinais », comporte une introduction (*pengalihan*), une partie principale (*pengawak*) et une sorte de coda (*pemilpil*).

4. Genres et orchestres

Dans tous les pays de l'Asie du Sud-Est, il existe une musique populaire qui accompagne les faits et gestes de tous les jours. Souvent vocale, elle est exécutée par les travailleurs, paysans, pêcheurs ou artisans. La musique instrumentale, exécutée à l'occasion des mariages, des funérailles ou des fêtes saisonnières, diffère de la musique savante de cour, surtout par le nombre

« musique nouvelle » qui cherche sa voie, ou la musique occidentale qui tend à s'imposer ; elle est mal défendue par les vieux maîtres, ceux-ci refusant de transmettre leur art à des jeunes qui, à leurs yeux, sont incapables de le comprendre, ou s'enfermant dans leur tour d'ivoire, hostiles à toute évolution. Les jeunes ou bien adoptent la musique occidentale et renient leur passé, ou bien cherchent un compromis, confondant progrès avec occidentalisation, et donnent naissance à une musique hybride dont la valeur artistique laisse à désirer.

Dans un monde qui évolue, la musique ne peut pas rester immuable. Mais le travail de rénovation doit être accompli par des jeunes musiciens qui connaissent à fond et les éléments traditionnels et les éléments d'emprunt. Vouloir rénover une tradition en y apportant des éléments incompatibles avec sa véritable nature, c'est la détruire. Malheureusement, partout, la diversité et l'originalité font place à l'uniformité et à la standardisation. Si les jeunes musiciens asiatiques ne prennent pas conscience de la valeur du patrimoine musical légué par leurs ancêtres, celui-ci risque de se perdre à jamais.

TRAN VAN KHÊ

Bibliographie

Groupe thai-khmer

KOIZUMI F. et al. dir., « Asian Musics in an Asian perspective », in *Report of Asian Traditional Performing Acts*, 1976, Heinbonsha-Japan foundation, Tōkyō, 1977.

Birmanie :

V. KHIN ZAW, « Burmese Musik », in *Forward*, t. l, n° 4, Rangoon, sept. 1962.

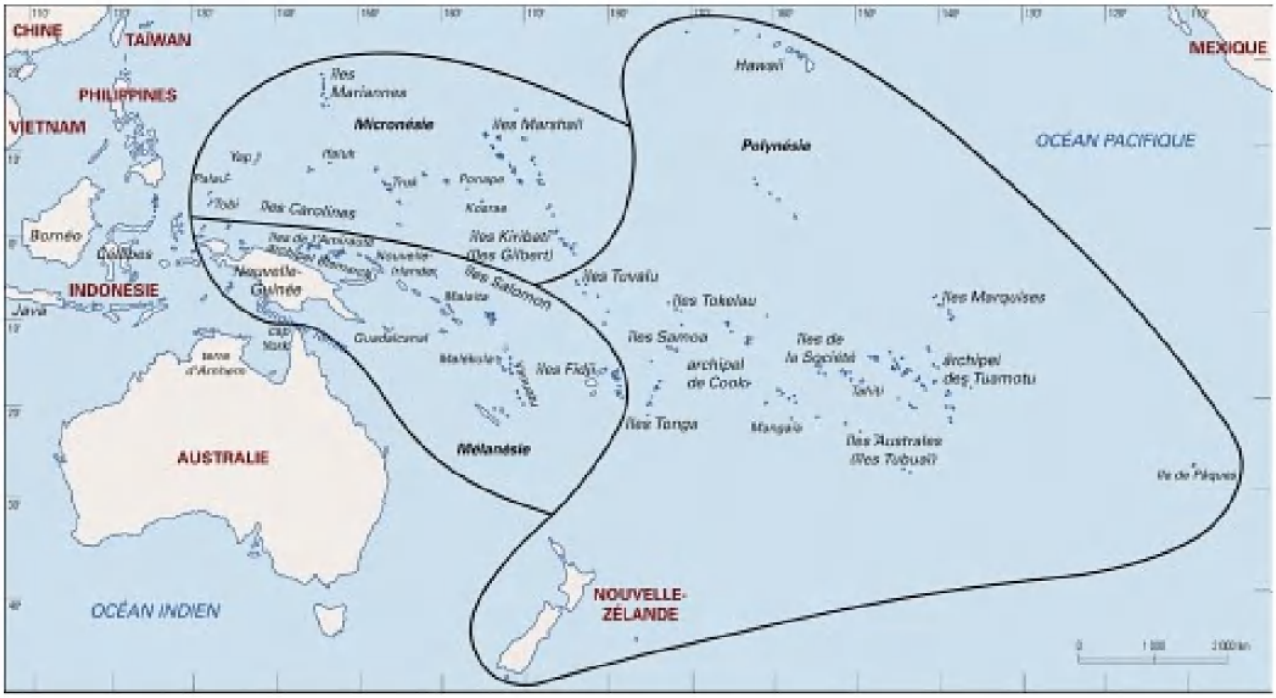
Cambodge :

P. BEAUSSANT et al., « Musique et danse au Cambodge », in *Musique*

de tous les temps, Saint-Michel-de-Provence, nov. 1969
Lomnoam phleng khmer (aperçu sur la musique traditionnelle khmère), Centre document. rech. civilis. khmère, 1984.
Laos :
A. DANIÉLOU, *La Musique du Cambodge et du Laos*, Institut français d'indologie, Pondichéry, 1957
T. E. MILLER, *Traditional Music of the Lao*, Greenwood, Westport, 1985.
Thaïlande :
P. C. DURIYANGA, *Siamese Music in Theory and Practice as of the Pi-phat Band*, Department of Fine Arts, Bangkok, 1948
D. MORTON, *Traditional Instrumental Music of Thailand*, 2 vol., Los Angeles, 1964.

Groupe malayo-indonésien

Indonésie :
M. HOOD, *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, J. B. Wolters, Amsterdam-Groningue, 1954
N. JACQUEMART, *Le Gamelan à Java*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1992
J. KUNST, *Music in Java*, Da Capo, La Haye, 1949
E. SCHLAGER, « Musique de Bali », in *Histoire de la musique, Encyclopédie de la Pléiade*, t. I, Gallimard, Paris, 1960, rééd. 1993
M. TENZER, *Balinese Music*, Periplus, Berkeley, 1991.
Malaisie :
J. BRUNET, *Wayang Kulit*, Inst. intern. d'ét. compar. de la musique, Berlin, 1971
W. P. MALM, *Studies in Malaysian Oraland Musical Traditions*, Univ. of Michigan, Ann Arbor, 1974.
Philippines :
J. MACEDA, *Music of the Magindanao in the Philippines*, 2 vol., Los Angeles, 1963.



Zone géographique des musiques d'Océanie. *Délimitation de la zone géographique des musiques d'Océanie (d'après : Mervyn McLean).*

À la limite ouest de l'Océanie se trouvent l'Australie et la Nouvelle-Guinée. Les habitants de l'Australie, les aborigènes, ont évolué dans un isolement culturel qui a duré, pense-t-on, environ 30 000 ans. Cette longue séparation fait que les langues et les musiques australiennes sont sans rapport avec celles du reste de l'Océanie. Le peuplement de la Nouvelle-Guinée, qui est à peu près aussi ancien, rassemble des centaines d'ethnies différentes dont les langues sont presque aussi nombreuses et souvent dénuées de toute parenté les unes avec les autres ; c'est pourquoi on les classe dans le groupe de familles linguistiques dit « non austronésien ».

La Mélanésie s'étend sur 4 000 kilomètres depuis la Nouvelle-Guinée vers le sud-est jusqu'aux abords du tropique du Capricorne. Comme la majeure partie de la côte nord de la Nouvelle-Guinée, elle est occupée par des peuples de marins appartenant tous à une seule famille linguistique appelée austronésienne dont la diffusion dans le Pacifique a commencé il y a environ 5 000 à 7 000 ans.

Copyrighted material

circonstances bien définies ; leurs paroles se réfèrent souvent à des événements mythologiques. Mais il existe aussi une importante catégorie de chants non seulement sacrés mais secrets, exécutés uniquement dans des lieux saints, et associés à un rituel qu'il est interdit de divulguer au profane. Les cérémonies pour hommes sont distinctes de celles qui concernent les femmes, et chacun doit ignorer jusqu'au nom des cérémonies réservées à l'autre sexe. Leur accomplissement vise des objectifs de diverses natures : initiation, amour, magie, sorcellerie, guérison de malades ; ou encore il se rapporte à des activités comme la chasse et la guerre. Les cérémonies comprennent, outre des chants, des danses, des peintures corporelles, la fabrication d'objets rituels, la représentation théâtrale de mythes sous une forme stylisée intégrant des actes symboliques. Les chants nouveaux sont appris en rêve, ou lors de visions inspirées par les totems ou par les esprits des morts ; les anciens chants et les cérémonies qui leur sont associées, font l'objet d'un véritable troc entre tribus et se marchandent le long des routes commerciales.

Dans beaucoup de régions de la Nouvelle-Guinée et de la Mélanésie, les systèmes sociaux sont dominés par le *big man* (grand homme, homme important), notable qui atteint son rang soit par une ascension sociale acquise à prix d'argent, soit en accumulant et redistribuant des richesses sous forme de nourriture, souvent des ignames, ou d'objets matériels comme des parures en coquillages, soit encore, en acquérant et tuant des cochons. Les cérémonies correspondantes sont l'occasion de fastes comprenant des danses, des chants, et le port de masques impressionnants qui représentent les esprits des défunts ou des êtres mythiques ancestraux. Presque toute la Nouvelle-Guinée et une partie de la Mélanésie se distinguent, tout comme l'Australie, par l'existence de cérémonies d'initiation où les jeunes garçons, parvenus à l'âge de la puberté,

sont soumis à des épreuves douloureuses telles qu'incisions péniennes, saignements de nez, vomissements provoqués, et scarifications. Le chant et la danse font normalement partie de la cérémonie, ainsi que l'emploi d'instruments sonores qui revêtent un caractère ésotérique comme les « flûtes sacrées » ou encore le rhombe, instrument que l'on fait tourner à grande vitesse au bout d'une ficelle et qui produit un ronflement modulé. Dans toute la Mélanésie des cérémonies de tout genre font couramment l'objet de troc entre communautés ; elles s'accompagnent de musique, de danses, d'accessoires, de costumes et même de peintures corporelles spécifiques. Il arrive souvent que le texte des chants perde son sens, et que, dans certaines communautés, des langues différentes de la langue usuelle soient réservées aux chants.

Contrairement à la tradition mélanésienne, en Polynésie, le pouvoir réside dans la personne du chef, et la religion renforce sa position. Son ascendance divine est attestée dans des généalogies que psalmodient les fidèles, et c'est le *tapu* (tabou, ou sacralité) lié à cette ascendance qui assure son pouvoir. À Hawaii, les chefs fondent au sein de leur cour des *hula* ou écoles de danse, et composent eux-mêmes bon nombre de chants. Ces écoles imposent des règles de conduite très strictes ; les élèves ont un statut d'« acolytes » au sens religieux du terme. L'institution la plus renommée, dans le domaine de la musique et de la danse, est celle des Arioi à Tahiti. Qualifiés tour à tour de « guerriers », de « libertins », de « francs-maçons » et de « baladins », les Arioi constituent à la fois une organisation religieuse, une société hiérarchisée d'amuseurs publics, et un collège chargé de perpétuer les mythes et les traditions de l'île. Les membres initiés apprennent des récitations, des chants, des danses, des représentations de scènes sacrées et profanes, et les méthodes de combat qui leur sont propres. Leurs deux principales activités consistent à chanter la création et à

Les instruments de musique chez les aborigènes d'Australie se répartissent en deux catégories seulement, les idiophones et les aérophones. Les tambours en forme de sablier (avec étranglement au milieu) qu'on trouve au cap York sont une importation récente venue de Nouvelle-Guinée et des îles du détroit de Torrès. Les cordophones sont inconnus. Un peu partout en Australie se rencontrent des instruments à percussion de diverses espèces, mais le type d'idiophone le plus répandu est une paire de bâtons en bois dur qui résonnent lorsqu'on les frappe l'un contre l'autre et permettent un accompagnement rythmé du chant. On entrechoque aussi des boomerangs ; certains effets de percussion sont aussi obtenus par des musiciens qui battent des mains, se frappent le corps ou heurtent le sol en cadence avec des bûches. Mais les instruments australiens les plus connus sont le rhombe et le *didjeridu*. Le rhombe s'utilise essentiellement dans des cérémonies où il simule la voix d'êtres surnaturels ou d'esprits totémiques qui président à des rituels d'initiation. Sous peine de châtiments très durs, voire de mort, il est interdit aux femmes et aux jeunes non initiés de voir le rhombe, dont le secret n'est révélé aux jeunes hommes que lorsqu'ils ont subi les épreuves de leur initiation, et ont atteint l'âge adulte. Le didjeridu n'est rien de plus qu'un cylindre de bois creux d'environ 2 m, muni ou non d'un embout de cire ou d'argile. Pourtant les musiciens en tirent parfois des effets d'une virtuosité incroyable. Le son qu'il produit est une note fondamentale en bourdon, susceptible de diverses articulations rythmiques et de modifications de timbre presque infinies, qui alterne avec une harmonique flûtée. D'abord confiné à la terre d'Arnhem et au cap York, le didjeridu tend maintenant à s'étendre au sud et à l'est.

En Nouvelle-Guinée, l'instrument qui, presque partout, accompagne les danses est le tambour en forme de sablier ou de cylindre étranglé, tenu à la main (appelé *kundu* en pidgin). Les

d'un certain nombre de cylindres en bois en forme d'obus, dûment accordés, dans lesquels le musicien souffle avec une remarquable dextérité, par l'intermédiaire d'un tube de bambou qu'il introduit et retire rapidement, passant d'un cylindre à l'autre. Le *livika* est un bloc de bois que l'on frotte avec les mains enduites de résine, de façon à faire résonner des cavités ménagées à l'intérieur ; le mouvement ressemble assez à celui par lequel on fait vibrer un verre à musique. Comme le rhombe et les flûtes sacrées de Nouvelle-Guinée, ces instruments sont dissimulés aux regards des femmes et des non initiés, et les sons qu'ils produisent sont censés être la voix des esprits ou d'êtres surnaturels.

En Polynésie, deux instruments étaient présents presque partout : la conque (*pu*), et la flûte nasale en bambou insufflée latéralement. Les conques, faites à partir de coquilles de l'espèce Triton ou Cassis, munies ou non d'un embout, servaient essentiellement à émettre des signaux ; elles étaient liées aux fonctions de commandement et au culte des dieux, et symbolisaient un rang social élevé. Elles étaient insufflées latéralement ou par le bout. Aujourd'hui elles ont des usages plus prosaïques : à Mangaïa, la conque, jadis la voix du dieu Rongo, sert au boulanger pour annoncer que le pain est cuit. On a décrit récemment l'utilisation de conques comme instrument d'ensemble aux îles Tonga, où jusqu'à neuf conques jouent en groupe pour susciter et entretenir l'excitation du public pendant les matches de « cricket » entre villages. Les flûtes nasales, ainsi que la flûte à embouchure terminale, la seule à avoir existé en Nouvelle-Zélande, paraissent avoir souvent été associées à des activités amoureuses. Partout en Polynésie, la croyance selon laquelle il serait possible de faire entendre des mots, en soufflant d'une certaine manière dans ces instruments, reste très vive. Aux îles Tonga la flûte nasale servait, dit-on, à réveiller le roi.

Les instruments de musique de la Polynésie occidentale ont très nettement subi l'influence de la Mélanésie voisine. Le tambour à peau est absent sauf aux îles Tonga où existe un tambour à double face, d'introduction assez récente, et à Nukuoro qui, tout en appartenant à la Polynésie, est enclavé dans la Micronésie orientale et possède en commun avec elle le tambour en forme de sablier. Comme dans la plus grande partie de la Mélanésie, en Polynésie occidentale, le tambour à peau est remplacé par le tambour à fente, dont l'usage est cependant moins souvent lié à des cérémonies qu'à des danses et à des émissions de signaux. Ces tambours à fente, dont l'aire de distribution couvre une zone assez large qui va des côtes nord de la Nouvelle-Guinée en passant par l'archipel Bismarck, jusqu'à l'extrémité sud du chapelet d'îles qui constituent la Mélanésie, se sont sans doute répandus à travers la Polynésie occidentale à partir de la Mélanésie. Les flûtes de Pan sont également d'importation. Il semble qu'elles viennent de Mélanésie, et qu'elles ont été acheminées par les îles Fidji où elles sont sans doute arrivées peu de temps avant les Européens. À vrai dire, elles sont moins perfectionnées en Polynésie qu'en Mélanésie, et presque oubliées déjà aux Tonga et aux Samoa, qui marquent les limites sud et est de leur diffusion. Les tuyaux de bambou que l'on frappe contre le sol sont encore des instruments qu'on retrouve en Mélanésie, où leur distribution atteint, vers le nord, l'archipel Bismarck et certaines régions de la Nouvelle-Guinée. Au-delà de la Polynésie occidentale on ne les retrouve qu'à Hawaii. En Polynésie occidentale exclusivement, on frappe des nattes roulées pour accompagner une danse.

Alors que l'instrument type de la Polynésie occidentale est le tambour à fente en bois, celui de la Polynésie orientale tout entière (à l'exception de l'île de Pâques et de la Nouvelle-Zélande) est un tambour vertical en peau de requin, appelé *pahu* ou *pa'u*, dont la

forme cylindrique est caractéristique. Les gongs à fente existent en Polynésie orientale mais, à de rares exceptions près, presque uniquement dans la partie centrale, surtout au sud de l'archipel de Cook, aux Touamotou et dans les îles de la Société. Ils servent, avec des membranophones, à battre des rythmes composites pour la spectaculaire « danse des tambours ». Il y avait en Nouvelle-Zélande une forme rudimentaire de tambour à fente avec laquelle les veilleurs signalaient l'approche de l'ennemi. L'arc musical est rare en Polynésie occidentale ; il apparaît cependant en Polynésie orientale à Hawaii, aux Marquises, aux Toubouaï et, de façon plus incertaine, aux îles de la Société et aux Touamotou. À Hawaii, l'arc musical était l'instrument favori des amoureux, qui échangeaient des messages ; la vibration des cordes se modulait à l'imitation du langage humain.

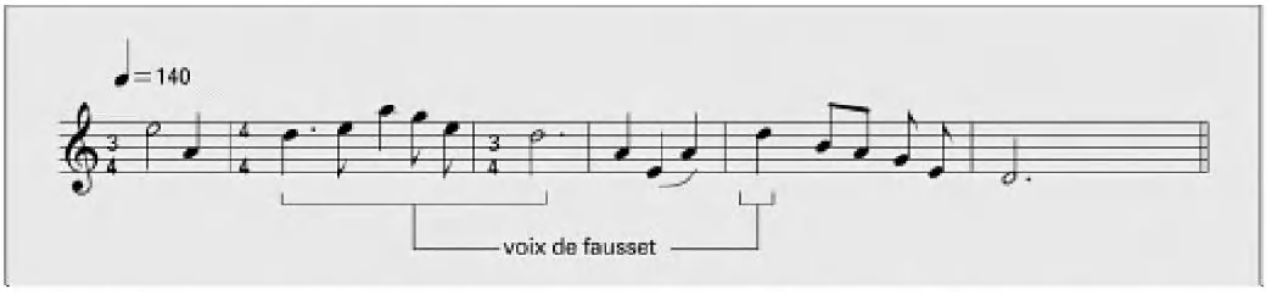
La Micronésie possède peu d'instruments de musique, peut-être par manque de ressources matérielles qui auraient permis d'en fabriquer. La trompe faite d'un coquillage, ou conque, existe dans presque toutes les îles et, comme ailleurs en Océanie, sert à émettre des signaux. La présence de flûtes de Pan a été décrite à Kosrae, celle de l'arc musical aux Mariannes. Les flûtes nasales ont été jadis assez répandues, et on sait qu'à Truk, comme en Polynésie, elles servaient aux amoureux à donner des sérénades. Les tambours en forme de sablier, semblables à ceux de Nouvelle-Guinée, n'existent que dans la Micronésie orientale, qu'ils ont sans doute atteinte à partir de la Mélanésie. On accompagne les danses avec des bâtons qui, entrechoqués, produisent un claquement ou un cliquetis, ou, à défaut d'autre percussion, on tape du pied, on bat des mains, on se frappe la cuisse, on se claque la main dans le creux de l'aisselle ou le pli du coude. Une pratique introduite aux Kiribati (îles Gilbert) après l'arrivée des Européens consiste à se servir d'une caisse retournée en guise de tambour.

pentatoniques soient très répandus chez les Mélanésiens du littoral et dans les régions insulaires telles que les îles du détroit de Torrès. On commence à découvrir grâce à de récents travaux une grande variété de styles qui n'appartiennent à aucun de ces deux types, et les mêler paraît souvent être la règle en Nouvelle-Guinée, même chez des tribus isolées.

Type fanfare de Nouvelle-Guinée. *Musique de type « fanfare » à Ndani, Nouvelle-Guinée (J. Kunst).*

Dans toute la Mélanésie il est courant que les danses aient un accompagnement à la fois instrumental et vocal. De ce fait, les styles de chants sont généralement syllabiques, et soutenus par des battements de mains, des piétinements ou des instruments à percussion qui soulignent la mesure. Les gammes sans demi-tons pentatoniques ou tétratoniques sont fréquentes ; aux îles Salomon elles s'associent souvent à des types de chant caractérisés par une tessiture très étendue et des sauts mélodiques considérables qui vont souvent jusqu'à utiliser le registre de la voix de fausset comme dans les « tyroliennes ». Un autre caractère typique des îles Salomon est l'utilisation très large de la polyphonie, généralement à deux ou trois parties. La polyphonie vocale, à Guadalcanal, présente un aspect extrêmement frappant : la dissonance, créée par le heurt des secondes et septièmes majeures, qui résulte de l'emploi simultané de deux degrés voisins – ainsi que de leur transposition à l'octave – à l'intérieur d'une gamme pentatonique anhémitonique. La polyphonie dissonante atteint son degré extrême, pour la Mélanésie,

à Manus dans les îles de l'Amirauté, avec un usage de la diaphonie dissonante qui met en œuvre des enchaînements de secondes parallèles. Vanuatu (Nouvelles-Hébrides) se distingue du reste de la Mélanésie par l'absence de polyphonie (sauf à Malékula) et l'emploi très fréquent de formes où couplet et refrain se répondent. Là, comme dans le reste de la Mélanésie, l'échelle la plus courante est pentatonique. Ce sont les formes strophiques qui dominent, avec une tendance à la litanie dans certaines régions.



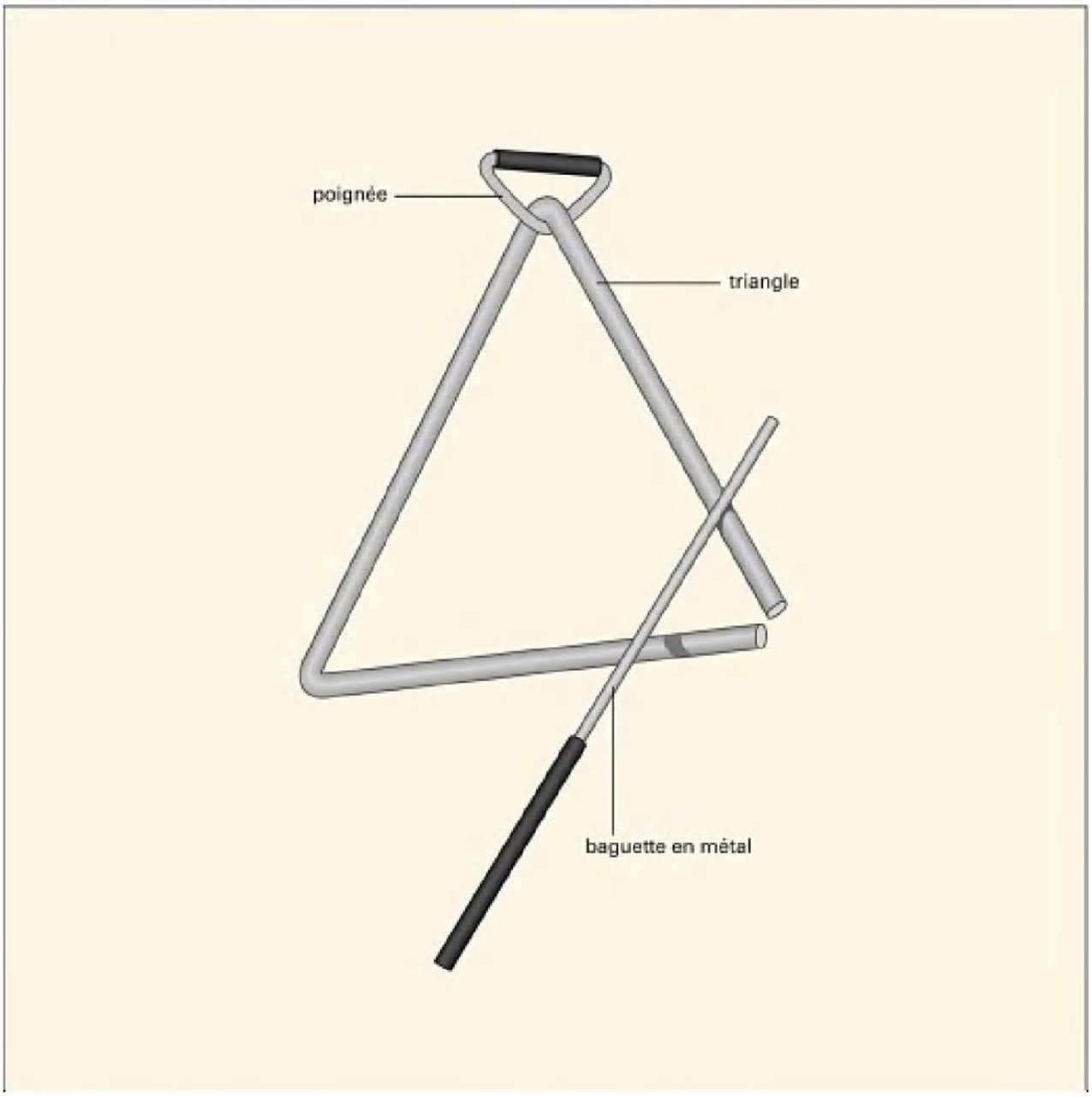
Voix de fausset aux îles Salomon. *Utilisation de la voix de fausset (notes soulignées) à Nissan, îles Salomon (V. Hornbostel, cité par M. Schneider).*

Polyphonie dissonante des îles de l'Amirauté. *Polyphonie dissonante à Manus, îles de l'Amirauté (M. Schneider).*

Les différences entre l'est et l'ouest de la Polynésie sont aussi nettement marquées dans le domaine de la musique vocale que dans celui des instruments. Certains traits cependant peuvent être considérés comme panpolynésiens ; en particulier se voient un peu partout associés trois éléments : des systèmes *recto tono*, des systèmes *parlando*, des systèmes où la hauteur des sons est plus strictement définie. On trouve également presque partout en Polynésie – sauf à Hawaii – la cadence traînante ou glissante

Copyrighted material

La Polynésie orientale se divise en deux zones principales. La zone dite « marginale » qui comprend les îles Hawaii, les Marquises et la Nouvelle-Zélande, situées près des limites ou du pourtour extérieur du « Triangle polynésien ». Elle se caractérise par des systèmes vocaux non métriques où la mélodie n'a qu'une tessiture assez restreinte, l'échelle peu de notes, et où l'harmonie n'est pas exploitée. Les toniques sont généralement centrales ou situées dans la partie haute de l'échelle. Ces régions que séparent des milliers de kilomètres d'océan sont pourtant très proches par le langage, les coutumes et les styles musicaux. Les styles musicaux de la Polynésie centrale (îles de la Société, îles Cook, îles Touamotou) ont subi d'importantes modifications depuis l'époque qui a précédé l'arrivée des Européens. On a pu dire que le chant à plusieurs voix de cette région est « le sommet le plus haut qu'ait atteint le développement de la polyphonie en Polynésie à l'époque moderne ». Il appartient à deux genres principaux, les *himene* ou *'imene* (hymnes) et les *ute* (chants non-religieux, surtout des chants d'amour). Ces deux formes impliquent un chant à – au moins – six parties qui ont chacune leur nom. La partie la plus haute est chantée en solo par une femme, sur un timbre extrêmement aigu qui confine à la limite supérieure des possibilités de la voix ; la plus basse consiste typiquement en une sorte de puissant grondement rythmé exécuté par les hommes. Il n'existe cependant pas de preuves certaines que ce style ait eu des antécédents pré-européens, car les récits des premiers explorateurs donnent à penser qu'à l'époque où commencèrent les contacts, la musique tahitienne ressemblait à celle de la Polynésie périphérique.



Triangle.

À l'époque classique, parmi ses emplois caractéristiques, on peut signaler celui de l'« Hymne à la joie » (*Neuvième Symphonie* de Beethoven), celui du *Premier Concerto* pour piano de Liszt (allegretto vivace), où il intervient en soliste et dialogue notamment avec le quatuor à cordes qui joue en pizzicato. Après Berlioz (*Benvenuto Cellini*, *Carnaval romain*...) et Wagner, le triangle a été de plus en plus souvent employé dans l'orchestre symphonique, au fur et à mesure que les instruments à percussion entraient dans la faveur des compositeurs.

Copyrighted material

TRIO

Au sens le plus général en musique, pièce écrite à trois parties harmoniques réelles, vocales ou instrumentales. À partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, pièce écrite pour trois instruments, même si l'un d'eux (piano) comprend plusieurs parties harmoniques. Au Moyen Âge et à la Renaissance, beaucoup de messes polyphoniques (dont une des trois laissées par William Byrd) sont écrites à trois voix.

À la fin du XVIIe siècle, avec Corelli et ses successeurs, la sonate en trio pour deux dessus (par exemple deux violons) et basse continue (clavecin) devient la forme par excellence de la musique de chambre : à noter que ces sonates sont jouées par quatre instruments, un violoncelle ou une viole de gambe venant renforcer la basse. Au début du XVIIIe siècle, Bach innove en écrivant (sonates pour flûte, violon ou viole de gambe et clavecin obligé) des duos instrumentaux à trois voix, dont deux confiées respectivement à l'une et à l'autre des mains du claveciniste. Dans ses sonates en trio pour orgue, les trois voix sont le fait des deux mains de l'organiste et du pédalier. En matière de trio avec clavier, un bouleversement se produit avec les *Pièces de clavecin en concerts* (1741) de Rameau pour flûte, violoncelle et clavecin : le clavecin, soutien harmonique (réalisateur du continuo) dans l'ancienne sonate en trio, acquiert ici la primauté. Dans les trios du milieu du XVIIIe siècle (fils de Bach, musiciens de Mannheim), le clavier confirme cette suprématie, au point parfois d'éclipser ses partenaires. C'est alors qu'apparaissent des œuvres dont les titres, du genre « Sonate pour piano (ou clavecin) avec accompagnement de violon et de violoncelle »,

On appelle également trio la partie centrale contrastée d'un menuet, d'un scherzo ou d'une marche (trio du scherzo de la *Septième Symphonie* de Beethoven) : dénomination ne correspondant à plus rien de précis, mais due au fait qu'à l'origine ces épisodes étaient souvent joués à trois instruments.

Marc VIGNAL

TRIP-HOP

Apparu en Grande-Bretagne au début des années 1990, le trip-hop se situe au carrefour de plusieurs courants musicaux : dub, reggae digital, hip-hop, techno. Massive Attack et Portishead l'ont popularisé.

Le terme trip-hop est surtout utilisé pour définir un son né à Bristol. Les recherches du label On-U Sound ou du collectif The Wild Bunch aboutiront à ce mélange qu'on peut définir comme une rencontre entre le hip-hop et les styles de techno au beat* peu marqué. Si le duo britannique Coldcut est un des précurseurs du trip-hop, *Protection* (1994), de Massive Attack, représente bien pour le grand public ce champ musical particularisé par l'utilisation de boucles lentes de samplers* et des climats proches du dub : avec l'aide de quelques vocalistes invités, les trois DJ* de ce groupe de Bristol ont réussi à produire une musique émotionnelle et sombre où les sons électroniques tendent vers un rendu plus organique. *Karmakoma*, utilisé par Patrice Chéreau pour la bande-son de la pièce de Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton* (1987), est à cet égard significatif de la capacité du groupe à traduire des climats torturés. Le compositeur Tricky, un chanteur de Massive Attack, possède un phrasé rap qui rapelle le talk over* ; ses rythmiques au temps étiré sont tantôt inspirées du reggae* digital tantôt du hip-hop (comme dans son album *Pre-Millennium Tension*, 1996).

Sur les aires de repos des raves*, appelées chill-out*, on a pris l'habitude de diffuser une musique électronique calme, proche de

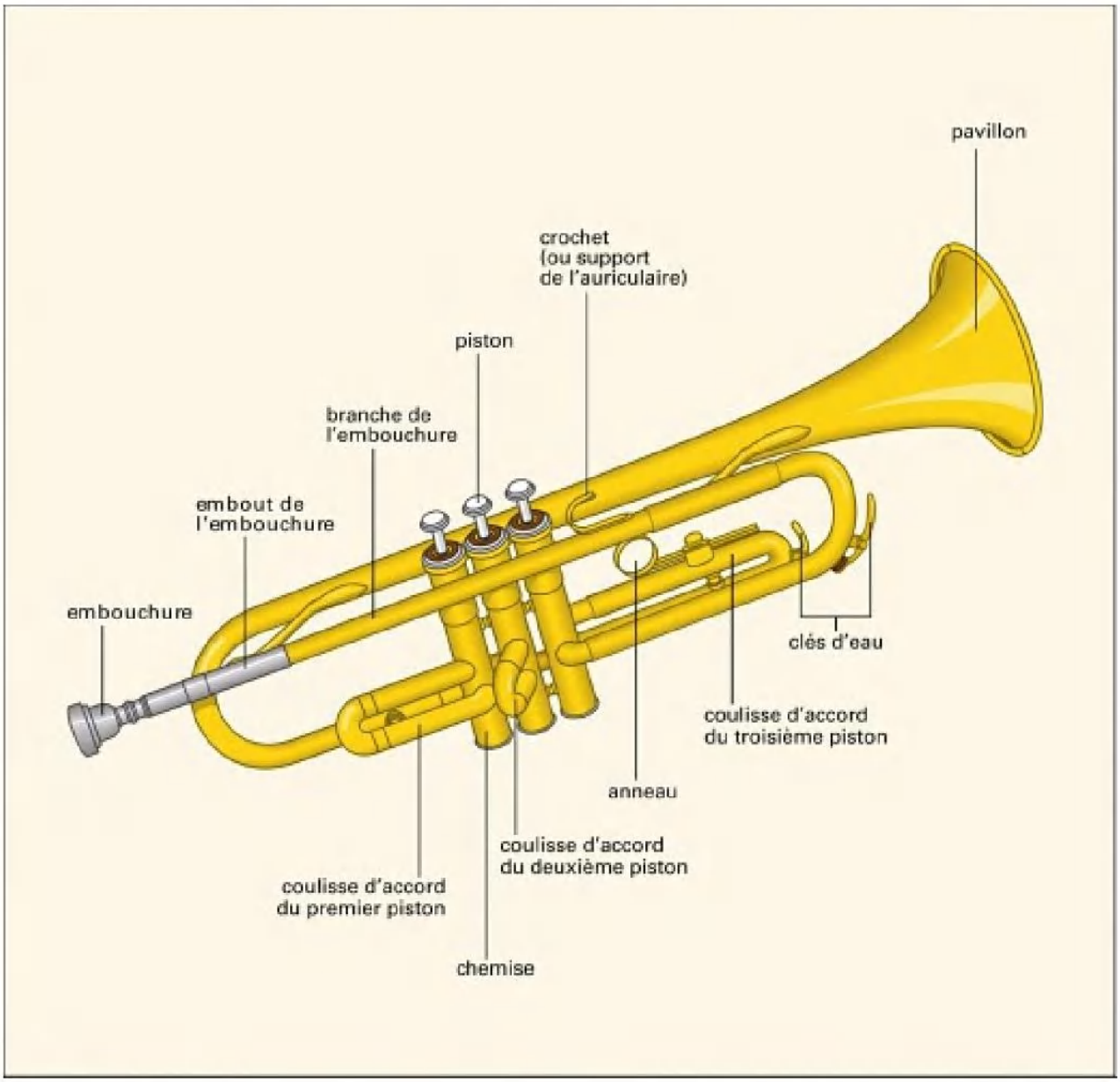
l'ambient*. Le ralentissement des loops* de batteries samplés* est en effet une des grandes inventions que l'on retrouve dans les disques de Portishead (*Dummy*, 1994). Ce groupe sait explorer le côté noisy* par des traitements sonores parfois radicaux sur la voix ou sur les guitares : utilisation drastique du compresseur, bruits de disque vinyle, distorsions, effets de modulations.

Promue par les albums collectifs *Free Zone* ou *What's Up* (1994), cette esthétique a largement débordé le son dépressif de Bristol pour inspirer le travail d'artistes aussi différents que DJ Shadow et ses télescopages hip-hop (*Building Steam With a Grain of Salt*), Howie B, Kid Loco *(A Grand Love Story*), ou, dans un registre plus mélodique, Moloko, Morcheeba et Everything but the Girl.

L'Islandaise Björk pousse très loin sa recherche permanente d'autres paysages sonores dans le nouveau rapport qu'elle sait instaurer entre une approche vocale au service de l'expressivité et de l'inattendu et une musique aux contrastes appuyés (les cordes opposées aux sons électroniques de *Joga*).

C'est ainsi que, à l'ère du numérique et de ses sonorités cliniques, le trip-hop emprunte au rap son goût pour la déformation des timbres et la réhabilitation des bruits indésirables. Il aime expérimenter, recycler et déformer toute sorte de fragments sonores : effets de filtres (Death in Vegas, *Dead Elvis*), motifs de batterie jazz (Moloko, *Knee Deepen*, dans l'album *I am not a Doctor*), scratches*, guitares jouées au bottleneck* (Morcheeba), sons à l'envers, voix traitées (Björk en duo avec Tricky, *Keep your Mouth Shut*).

Eugène LLEDO



Trompette.

• Histoire

Le timbre éclatant de la trompette a depuis longtemps destiné cet instrument à des fonctions guerrières et religieuses qui l'auréolent d'un grand prestige : les Égyptiens attribuent l'invention de la trompette au dieu Osiris ; les Hébreux en réservent l'usage à leurs prêtres ; les Grecs et les Romains l'utilisent à des fins militaires...

Au Moyen Âge, les Européens empruntent aux Arabes la « buisine » (« buysine », « buzine », « busine »...) et la « trumpa » métallique. Au XIV^{e} siècle, les facteurs découvrent la possibilité de

Copyrighted material

ainsi qu'en témoignent les œuvres modernes qui lui sont consacrées. Elle dispose de trois sortes d'articulations (détaché simple, double ou triple), et du *Flatterzunge* (rapide roulement de la langue). Le trompettiste peut obtenir des sons vibrés grâce à une légère oscillation du doigt sur le piston, mais aussi créer des glissandos, qui sont surtout utilisés dans le jazz.

Parmi les différentes sourdines permettant de modifier le timbre de l'instrument, la sourdine *wa-wa*, empruntée au jazz, produit des effets comiques.

Juliette GARRIGUES

TROMPETTE MARINE

Également appelée *tromba marina* en Italie, *Trumscheit* (« bûche tambour ») ou *Nonnengeige* (« violon des nonnes ») dans les pays germaniques, la trompette marine (ou trompe marine) est un instrument de musique à cordes de l'Europe médiévale et de la Renaissance, particulièrement populaire au XV^e^ siècle et qui a survécu jusqu'au XVIII^e^ siècle. La trompette marine possédait une caisse de résonance longue et étroite et une ou deux cordes, que le pouce de la main gauche de l'instrumentiste touchait légèrement pour produire les notes de la série harmonique, comme sur une trompette naturelle. À l'origine, les cordes étaient pincées ; mais, à partir du XV^e^ siècle, on a utilisé un archet qui frottait les cordes entre les chevilles et l'emplacement où appuyait le pouce.

Le son de la trompette marine était cuivré et éclatant. L'un des pieds du chevalet était libre et tremblait sur la table d'harmonie lorsque les cordes vibraient. Le pied fixe du chevalet faisait office d'âme : il allait de la table d'harmonie au dos de l'instrument, auquel il transmettait les vibrations de la ou des cordes. Au XVII^e^ siècle, sept ou huit cordes sympathiques ont été installées à l'intérieur de la caisse de résonance.

Dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670), Monsieur Jourdain évoque cet instrument : « Il y faudra mettre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît, et qui est harmonieux » (acte II, scène 1).

E.U.

Il existe enfin des *tropes de tropes* (ainsi le *Regnum tuum solidum*). Au XIII^e^ siècle, des offices entiers furent tropés, ainsi l'*Office de Pierre de Corbeil*, dit *Office des fous* ou *Office de l'âne*. Du trope dérivent la prose, la chanson populaire profane et celle des troubadours, les jeux liturgiques (*Prophètes, Adam et Ève, Sponsus*), le théâtre médiéval, les thèmes des premières polyphonies.

Pierre-Paul LACAS

de ces poétesses et la réputation dont jouirent certaines d'entre elles soulignent plutôt l'ambiguïté thématique de cette poésie.

La croisade des albigeois, menée par les rois de France ou leurs lieutenants (comme Simon de Montfort) dans les fiefs méridionaux durant près d'un demi-siècle, provoqua, dans les traditions de la poésie troubadouresque, une rupture dont elle ne se remit jamais. Les effets s'en marquèrent aussitôt de trois manières : appauvrissement des cours seigneuriales qui entretenaient les poètes, et déplacement progressif de leur art vers les milieux bourgeois urbains ; importance grandissante des thèmes politiques (pro- ou antifrançais) et, surtout, religieux, sinon mystiques, dans la chanson ; enfin, émigration de nombreux troubadours vers l'Espagne et vers l'Italie (ainsi, à la cour des marquis d'Este). Avant la fin du XIII^e^ siècle, des poètes originaires de ces pays composent en occitan des chansons de pur style courtois : ainsi, Sordel, de Mantoue.

Les origines

Il est à peine croyable qu'une forme poétique aussi élaborée que celle des premiers troubadours n'ait pas eu d'antécédents. Les spécialistes se sont livrés sur ce point à des recherches dont le moins qu'on puisse dire est que leurs résultats concordent mal. Il y a beau temps qu'ont été écartées les hypothèses romantiques qui rattachaient le grand chant courtois à la tradition d'un « lyrisme populaire » dont par ailleurs nous ne savons à peu près rien. Tout indique en revanche que les plus anciens troubadours (selon Reto Bezzola, Guillaume IX, assurément poète de génie) – ou les inconnus qui furent les prédécesseurs immédiats de Guillaume IX et d'Eble – créèrent véritablement une forme originale à partir d'éléments divers que leur offraient les pratiques et coutumes de

leur temps, et qu'ils surent transformer en un discours homogène, en vue d'une fin propre. La question des « origines » se ramène à l'inventaire de ces éléments, dont certains se définissent en termes de rythmes, de mélodies, de versification, d'autres en termes d'imagination et de sensibilité, sans qu'il soit possible de les distinguer tout à fait les uns des autres. Réduire, comme on le fait trop souvent, l'essence de cette poésie à des thèmes amoureux est abusif et ne peut que fausser la perspective.

Certaines références faites par les troubadours eux-mêmes aux sources de leur émotion, la qualité de certaines images montrent que plusieurs d'entre eux possédaient une bonne culture scolaire latine, et que la sensibilité de quelques autres se nourrissait des débris de mythes celtes, alors de diffusion récente en Occident, comme la légende de Tristan. Rien de cela ne put être décisif ; il en va autrement, à un moment où la culture occidentale se trouva ouverte à ces influences, pour la poésie arabe d'Andalousie. Quoique l'on n'ait pu prouver qu'aucun troubadour ait jamais su l'arabe, certains d'entre eux, à commencer par Guillaume IX, furent en contact avec l'Espagne musulmane et en apprécièrent les chanteurs. Que les thèmes et les métaphores utilisés par les troubadours doivent quelque chose au mysticisme des poètes soufis ou au traité platonicien d'Ibn Hazm (*Le Collier de la colombe*) n'est qu'une hypothèse probablement fallacieuse... comme celle qui, jadis, tenta de faire du grand chant courtois une émanation de la religion cathare. Des troubadours furent cathares, d'autres catholiques ; les deux camps qui déchirèrent l'Occitanie ont leurs poètes, que rien ne distingue en tant que tels. Selon le savant allemand Erich Köhler, la poussée démographique et l'appauvrissement consécutif de la petite noblesse, la contraignant, vers 1100, à vivre dans la dépendance des plus grands seigneurs, furent les conditions sociologiques grâce auxquelles put naître et se développer le grand chant courtois.

même temps que le texte, en constitue la forme englobante ; c'est elle qui confère à l'ensemble de la chanson son unité, lui assure son originalité et en fait un objet total. Ce fait même, et la perte des mélodies de neuf chansons sur dix, limite considérablement notre capacité de juger et d'apprécier cette poésie. Du moins la plupart des commentateurs sont-ils d'accord aujourd'hui sur l'interprétation d'une curieuse lacune des mélodies conservées : les systèmes de notation musicale alors en cours ne fournissent pas d'indication de rythme. On en conclut, avec une quasi-certitude, que le chanteur exécutant la *canso* jouissait sur ce point d'une grande liberté : le compositeur abandonnait à son interprète le soin de quantifier les temps. Il en résulte que la chanson n'existait pleinement qu'en performance, et que, art vocal avant tout, elle pouvait se modifier à chaque audition.

Certains troubadours, sans doute influencés par le goût popularisant propre aux milieux aristocratiques du XIII^e^ siècle, utilisèrent parfois des formes imitées de chansons de danse, *estampida* et *balada*, de même que le chant d'aurore, *alba*, dont la tradition remonte au haut Moyen Âge.

La langue dans laquelle est écrit le texte de la *canso* est relativement bien fixée ; sorte d'idiome propre aux troubadours, elle s'est constituée dès les débuts à partir des dialectes occitans parlés entre Limoges et Toulouse. L'usage de cette langue par les poètes déborda largement les limites de l'Occitanie ; les troubadours catalans, en particulier, ne prirent conscience qu'au XIV^e^ siècle, avec Auzias March, de la différence qui distinguait leur langue maternelle. Dès le XII^e^ siècle, la mise en forme de ce langage et la diversité des intentions qui y présidaient engendrèrent plusieurs « styles », entre les tenants respectifs desquels les polémiques ne manquèrent pas : le *trobar leu*, simple et dépourvu de figures ; le

trobar ric, où dominent les sonorités éclatantes ; le *trobar clus*, fondé sur l'obscurité des métaphores et la clôture du sens. Ce dernier peut être considéré comme l'aboutissement d'un art consistant en la simultanéité de jeux d'opposition et d'un mouvement d'intégration des contraires.

Thèmes

Poésie de cour, en un temps où la cour était le siège des pouvoirs politiques dans le cadre de la basse féodalité, le grand chant courtois est lié de façon étroite à l'existence que l'on y mène, aux conflits qui s'y déroulent et à l'idéologie qui y prévaut. Les travaux d'E. Köhler ont fortement démontré la profondeur de cet enracinement. Le troubadour fait figure de porte-parole du clan seigneurial ou d'une faction de ce clan. Étranger, jusqu'après 1250, au monde urbain et bourgeois, il s'identifie à un ordre en voie de dépérissement. D'où ce qu'une partie de cette poésie présente, pour le lecteur du XX^e^ siècle, de parfois déroutant : d'une part, une thématique moralisante, souvent animée d'une vive agressivité, soit en termes de lieux communs éternels (décadence des mœurs, folie de l'amour), soit à propos de futiles querelles locales ou personnelles ; d'autre part, une veine proprement politique, inspirée par les tribulations des groupes féodaux, ou encore les heurs et malheurs de suzerains-mécènes. À ces tendances, nous devons du reste l'œuvre de deux des troubadours les plus admirables du XII^e^ siècle : Marcabru et Guiraut de Bornelh.

C'est plutôt par leurs chansons d'amour (plus de la moitié de ce qu'ils nous ont laissé) que les troubadours doivent leur survie moderne. Mais à ce propos les malentendus ont été nombreux. Certes, les *vidas* (biographies) et *razos* (commentaires) accompagnant les *cansos* dans plusieurs manuscrits, confirmés par

des découvertes d'archives, ont permis de retracer assez bien l'itinéraire de quelques poètes pour induire certains chercheurs à interpréter biographiquement leurs *cansos* amoureuses. Nul doute que cette approche ne mène à rien. Il est vrai aussi que ces textes offrent ou peuvent offrir un reflet des mœurs d'alors ; mais aucun indice sérieux ne justifie les généralisations de qui parle de l'« amour adultère » des troubadours. Adultère ou pas, une passion (réelle ou fictive) se constitue en discours, et celui-ci seul importe en se donnant pour fin à lui-même, indépendamment de l'anecdote. La question de la « sincérité » ne se pose pas ; la seule démarche pertinente est d'interroger les éléments de ce discours, vocabulaire et figuration : proviennent-ils de l'expérience quotidienne de la cour, groupée autour du seigneur et de son épouse ; ou d'un emploi métaphorique de la terminologie des rapports féodaux ? Y retrouve-t-on l'écho de la poésie latine de cette époque, inspirée par Ovide et, par ailleurs, riche de discrets motifs homosexuels qui en infléchissent la rhétorique dans le sens de l'allusion et du non-dit ? Les éléments religieux, en revanche, que certains, comme Étienne Gilson jadis, ont prétendu y déceler (telles des traces de mystique cistercienne) sont, avant 1250, purement spécieux et reposent sur la seule équivocité de termes comme *amour*, *piété* ou *merci*. On a, plus récemment, parlé de « névrose courtoise » pour référer à quelque retenue et détournement du désir dont semble faire preuve le discours de la *canso*, sinon à la figure maternelle et tabou qu'y représenterait la Dame.

Ce que dit le troubadour, c'est la *fin'amor*, expression quasi technique où *fin'*, signifiant « distillé », pourrait être un emprunt à l'alchimie. La *fin'amor* se tend vers un bien désiré, innommé, qu'attribuerait seule une Dame (*Domna* ou, parfois, *midons*, mot masculin !), au mieux désignée par un sobriquet emblématique : dialogue sans réponse, chant pur, modulant les motions du cœur

vers un objet qui importe à peine comme tel. Seule compte la distance qui en sépare, espace que remplissent, en rythmes chevauchés, le plaisir, la tristesse, l'espoir et la crainte. La possession (future ou déjà refusée) du bien convoité engendrerait le *joi*, terme où l'on doit entendre l'équivalent des mots français *joie* et *jeu*.

Illustré, chez les premiers troubadours, de fugitives allusions narratives (comme chez Jaufré Rudel), le discours de la *fin'amor* se réduisit de plus en plus à ses éléments nucléaires, enrichis de nuances d'une subtilité croissante, sans perdre toutefois (par les images et le choix des mots) nne sensualité qu'il n'aura plus chez les Français. Passé 1250, les thèmes expressément religieux relaient la *fin'amor*, tout en en conservant pour une part le vocabulaire.

• Les trouvères

Adapté en français dès 1160-1170 (en même temps qu'en allemand dans les pays rhénans), le grand chant courtois connut au nord de la Loire, aux XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles, un éclat et une vigueur qui allaient marquer profondément toute littérature, et même tout discours social, jusqu'au seuil de l'époque moderne. Des 200 trouvères connus de nom, nous sont restées 2 000 chansons et 1 500 mélodies. Dès 1190-1210, une pléiade de trouvères de grand talent (Gace Brulé, Blondel de Nesle, Conon de Béthune...) avaient donné aux modèles poétiques reçus des Occitans (et assez rigoureusement respectés) des connotations particulières : leur chant est à la fois plus limpide (pas de *trobar clus*) et plus épuré, plus éloigné de toute narration ; les chansons à thème religieux, spécialement marial (impliquant un déplacement de l'image de Dame) deviennent assez nombreuses à partir de 1230. Simultanément, le grand chant courtois s'implante en milieu non

aristocratique, parmi la bourgeoisie riche des prospères villes du Nord, comme Arras, qui fut jusque vers 1300 un centre actif de cet art. À la fin du XIII^e siècle, la tradition commence à s'infléchir : la personnalité du poète tend à s'imposer dans son discours, son *moi* se fait jour à travers les motifs stéréotypés : de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, il faudra un siècle pour que ce mouvement aboutisse. Mais, dès le XIV^e siècle, le mot de *trouvère* est sorti d'usage.

Paul ZUMTHOR

Bibliographie

E. BAUMGARTNER & F. FERRAND, *Poèmes d'amour des XII^e et XIII^e siècles*, coll. 10 18, U.G.E., Paris, 1983

P. BEC, *Anthologie des troubadours*, *ibid.*, 1979 ; *Burlesque et obscénité chez les troubadours* (choix de textes), Stock, Paris, 1984

R. BEZZOLA, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 2^e et 3^e parties, 3 vol., Champion, Paris, 1960-1963

J. CHAILLEY, *L'École musicale de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1960 ; *Histoire musicale du Moyen Âge*, P.U.F., Paris, 1969

R. DRAGONETTI, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, De Tempel, Bruges, 1960 ; *Le Gai Savoir dans la rhétorique courtoise*, Seuil, Paris, 1982

E. EGAN, *Vies des troubadours*, U.G.E., 1985

J. GRUBER, *Die Dialektik des Trobars*, Niemeyer, Tübingen, 1983

A. JEANROY, *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, 1934 ; réimpr. Slatkine, 1974

R. LAVAUD & R. NELLI, *Les Troubadours*, Desclée de Brouwer, Paris, 1966

H.-I. MARROU, *Les Troubadours*, Seuil, 1971

R. NELLI, *L'Érotique des troubadours*, Bibl. méridionale, Toulouse, 1963, rééd. U.G.E., 1974 ; *Troubadours et trouvères*, Hachette, Paris, 1979

L. PATERSON, *Troubadours and Eloquence*, Clarendon, Oxford, 1975

J. ROUBAUD, *Les Troubadours*, Seghers, Paris, 1971, rééd. 1981

H. J. VAN DER WERF, *The Chansons of the Troubadours and Trouveres. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*,

TSUZUMI

Tsuzumi désigne une famille de tambours japonais à deux membranes dont le fût a la forme d'un sablier. L'orchestre de l'ancienne musique de cour impériale japonaise comportait trois sortes de tambours de ce type, dont seul le *san-no-tsuzumi* subsiste dans la musique de cour dite *komagaku*.

Les tsuzumi sont toujours présents dans les orchestres des théâtres nō et kabuki. Le plus petit, le *kotsuzumi*, repose sur l'épaule droite de l'instrumentiste, qui le frappe des doigts de la main droite ; en changeant, grâce à de faibles pressions de la main gauche, la tension des lacets qui maintiennent les membranes sur le fût, l'interprète produit quatre sons doux. La résonance est modifiée par l'application de plusieurs feuilles de papier fin (*choshigami*) au centre de la membrane arrière, généralement en cuir de cheval. Les membranes en peau de vache des grands *ōtsuzumi* (ou *ootsuzumi*) sont, préalablement à toute exécution, chauffées sur un feu avant d'être fixées au fût ; l'instrument, installé sur la hanche gauche de l'interprète, produit des sonorités percutantes lorsqu'une des membranes est frappée avec les doigts médians de la main droite, qui sont parfois dotés de sortes de dés à coudre en papier dur afin d'amplifier le son.

Le *changko* (*changgo*, *changgu*) coréen, grand tambour à deux membranes en forme de sablier, est apparenté aux tsuzumi ; le changko joue un rôle prépondérant dans la majeure partie de la musique coréenne, notamment celle de la Corée centrale. La parenté de ces deux types d'instrument réside dans leur construction : les

membranes, cousues sur des cerceaux dont le diamètre est plus grand que celui du fût de l'instrument, sont fermement maintenues contre ce dernier par des lacets.

E.U.

déambulatoires (orchestres militaires, harmonies, fanfares) ; sa couleur se marie bien avec celle des bois.

Malgré une sonorité douce et un peu trop « ronde », leurs capacités dynamiques – ils peuvent jouer pianissimo même dans le grave – et leurs étendues font des tubas des instruments très versatiles.

• Histoire

À l'époque romaine, le mot *tuba* désigne un instrument métallique proche de la trompette et utilisé dans la musique militaire. À la Renaissance, le cornet de basse, ou « serpent », est en bois, avec des parties recouvertes de cuir, mais son bocal – petit tube situé à son extrémité – est en laiton. Au milieu du XIX^{e} siècle, avec l'invention des pistons et les innovations apportées par Adolphe Sax, le tuba adopte une forme proche de celle qu'il possède actuellement. L'inventeur belge s'est inspiré de deux formes de saxhorn : celui de Gottfried Moritz, construit d'après les directives de Friedrich Wilhelm Wieprecht, directeur des musiques militaires de Prusse (1835), et celui de W. R. Schuster, dont la facture est inspiré de l'ophicléide (une basse du clairon pourvue de clés).

• Styles musicaux

Dans la musique savante, l'importance du tuba est grande au sein de la section des cuivres. Dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843), Hector Berlioz déclare à propos du tuba basse : « Le bass-tuba très répandu aujourd'hui dans le nord de l'Allemagne, à Berlin surtout, a un immense avantage sur tous les autres instruments graves à vent. Son timbre, incomparablement plus noble que celui des ophicléides, bombardons et serpents, a un

premier thème du deuxième mouvement, Adagio, de sa *Septième Symphonie* (1883). Gustav Mahler à écrit un beau motif pour le tuba basse dans sa *Sixième Symphonie* (1906). Ralph Vaughan Williams a composé un *Concerto pour tuba basse* (1954) qui est devenu le fer de lance des tubistes. L'Américain Roger Bobo, à la technique inégalée, s'affirme comme un des plus grands solistes classiques : il a suscité la création de plus de cent pièces pour son instrument, parmi lesquels les concertos pour tuba de William Kraft (1974) et d'Alexander Grigor Harut'unyan (1994). Le Français François Thuillier explore de nombreux domaines, parmi lesquels la musique improvisée.

En jazz, Cyrus St. Clair se détache dans les années 1920 et 1930 : il a notamment joué avec Wilbur De Paris, Charlie Johnson, Clarence Williams, Cozy Cole. John Kirby est le tubiste virtuose de l'orchestre de Fletcher Henderson (1930-1934) qui impose les novatrices walking bass (basse « ambulante », réalisée en pizzicato avec une maestria produisant une impression de marche). Cependant, supplanté par la contrebasse, le tuba ne reviendra au jazz qu'à la fin des années 1940, chez Gil Evans par exemple. L'orchestre de Miles Davis pour *Birth of the Cool* (1949-1950) comprend le remarquable Bill Barber au tuba. Ray Draper réussit à s'imposer dans le bop et au côté de jazzmen aussi novateurs que John Coltrane (1956-1958), Archie Shepp ou que le chanteur et pianiste de blues-rock Dr. John. En 1973, Howard Johnson fera sonner l'instrument comme jamais dans le superbe album *Svengali* de Gil Evans (1973). En France, Marc Steckar a popularisé l'instrument grâce à un ensemble original qui place les tubas sur le devant de la scène, Tubapack. Heavy Tuba possède un impressionnant soliste en la personne du New-Yorkais Jon Sass.

• Modes de jeu

ULTRACHROMATISME

Le Mexicain Julián Carrillo (1875-1965), le Tchèque Alois Hába (1893-1973) et le Français d'origine russe Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) sont, dans les années 1920, les véritables défricheurs ainsi que les premiers théoriciens de la musique ultrachromatique, caractérisée par l'emploi des micro-intervalles. C'est à Wyschnegradsky que l'on doit le vocable ultrachromatisme, signifiant « au-delà du chromatisme ». Précisons que l'on utilise aussi dans le même sens le terme infrachromatisme, lequel, étymologiquement, évoque l'univers des intervalles plus petits que le demi-ton.

S'engageant dans les contrées musicales non tempérées, Carrillo (qui fut l'ami de Romain Rolland, de Camille Saint-Saëns et de Claude Debussy) invente une notation spécifique pour tiers, quarts, huitièmes et seizièmes de ton, et il fait construire des instruments appropriés à l'exécution de sa musique : flûtes, harpes, clarinettes, pianos (on pourra contempler quinze de ces pianos à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958). Hába, esprit aussi curieux qu'aventureux (il s'intéresse, un des premiers, aux musiques non écrites), conçoit des instruments – piano, harmonium, clarinette, trompette, guitare – aptes à réaliser les quarts de ton. Wyschnegradsky élabore un piano à quarts de ton et cherche à transcrire en sons sa vision « hindouisante » de la conscience cosmique au travers de ce qu'il appelle les espaces non octaviants ; sa réflexion nourrira, dans la seconde moitié du xx^{e} siècle, celles de Claude Ballif et d'Alain Bancquart, notamment.

Concevoir et constituer un ensemble d'instruments aptes à l'émission de micro-intervalles était alors une tâche difficile. Mais ces pionniers n'avaient pas le choix : trop de résistances étaient à vaincre, trop peu d'instruments traditionnels étaient capables de jouer les micro-intervalles (excepté les cordes) et la technique des faux doigtés (pour les instruments à vent) n'avait pas encore été découverte. C'est d'ailleurs pourquoi l'avènement des micro-intervalles dans l'écriture occidentale sera retardée de quelques décennies.

L'événement décisif est la naissance, en 1948, de la musique concrète. Dès lors, le matériau musical est remis à plat et le signe bouté hors de la partition par la bande magnétique, tandis que le bruit acquiert ses titres de noblesse. Toutes les fréquences audibles par l'oreille humaine deviennent désormais accessibles. De plus en plus nombreux, des compositeurs vont, dans le même temps, commencer à dénoncer l'impasse de la généralisation sérielle. Iannis Xenakis est l'un des premiers à délaisser l'espace tempéré et la hiérarchie des hauteurs, et à se pencher sur les masses sonores et les intervalles infrachromatiques.

Les micro-intervalles parvenaient enfin à la reconnaissance en tant que matériau musical à part entière au sein de la musique occidentale, un matériau auquel on pouvait dès lors appliquer une combinatoire adaptée aux contingences et aux exigences de ces échelles. Ballif suivra les traces de Wyschnegradsky et pliera les micro-intervalles à ses principes métatonaux. Bancquart appliquera pour sa part une *pensée* sérielle (et non pas une *technique* sérielle) à ses échelles défectives en quarts de ton. Maurice Ohana s'inspirera d'une pensée modale usant du tiers de ton, alliant la fonctionnalité du timbre et une liberté rythmique et thématique reconquise, ce qui le place dans la lignée debussyste alors que Bancquart s'inscrit dans

celle qui relie Messiaen à Scriabine, Bruckner et Schubert. À la génération suivante, Pascal Dusapin, élève de Xenakis, se tournera de plus en plus vers une néotonalité élargie aux micro-intervalles et fera porter ses efforts sur l'énergie du son et le geste musical. Citons encore l'Espagnol Francisco Guerrero (1951-1999), à l'inspiration incandescente et dont la rigueur d'écriture n'a d'égale que la radicalité des propos musicaux.

D'autres compositeurs, nourris de leurs cultures orientales ou extrême-orientales, ont tenté d'établir un trait d'union entre deux univers de pensée dont la symbiose improbable est pourtant devenue réalité sonore. Chacun à sa manière, ils ont apporté leurs conceptions de l'espace infrachromatique, du temps, du timbre, héritées de leur culture propre, et ils les ont passées au crible de l'écriture occidentale afin de parvenir à une synthèse dynamique porteuse d'avenir. Il s'agit en particulier du Français d'origine marocaine Ahmed Essyad, élevé dans la pratique des *maqam* et des *taqsim*, et qui se veut autant l'héritier de Brahms et de Schönberg que des traditions du Haut Atlas. Yoshihisa Taïra s'inspire pour sa part à la fois de Debussy et du nō japonais. Nguyen-Thien Dao allie la réflexion rythmique de Messiaen aux échelles non tempérées vietnamiennes et fait un usage particulier du silence comme méditation et articulation du discours.

La virtuosité croissante et les prouesses techniques réalisées en moins de cinquante ans permettent désormais de jouer ces micro-intervalles (en utilisant de faux doigtés) sur presque tous les instruments. Charge reste au compositeur d'écrire et d'orchestrer en fonction de la difficulté d'émission, de la vitesse, des nuances possibles. Nul doute que ces techniques instrumentales finiront par cohabiter avec celles du système tempéré, qui demeurent à peu près

seules en vigueur dans les établissements d'enseignement des pratiques instrumentales.

Alain FÉRON

VALSE

Danse tournée moderne de rythme ternaire (3/4). Elle s'exécute et s'écrit de plusieurs manières. On distingue la valse lente, la plus ancienne, et la valse viennoise, rapide, à pas glissés.

Les origines de la valse sont controversées. G. Desrat (*Dictionnaire de la danse*, 1895) estime qu'elle naquit en France ; il s'appuie sur l'existence, en Provence, de la volta (XII^e^ s.), qui monta à Paris et fit, au XVI^e^ siècle, les délices de la cour des Valois. La volta provençale serait devenue *Walzer*, en Allemagne. Curt Sachs pense que la valse provient des danses populaires de l'Allemagne méridionale (*Tanzlieder* des XVI^e^ et XVII^e^ s. ; « allemandes » à trois temps) ; la valse ne différerait en aucune façon de la tyrolienne (rythme de 3/4 avec accent sur le premier temps). Un traité chorégraphique de 1782 cite la valse, pour la première fois, sous sa forme moderne (viennoise) et classique. Un grand nombre de compositeurs en écrivirent, tels les deux Johann Strauss, Joseph Lanner... ; Beethoven composa onze valses viennoises (pour sept instruments à cordes et à vent). Weber (*Invitation à la valse*), Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Ravel, Stravinski, Mahler, Chostakovitch... la conçurent comme un morceau de genre. Les titres sont indicateurs : valse caractéristique, valse mélancolique, valse noble et sentimentale, valse de bravoure, valse-hésitation, valse héraldique, valse de caprice, valse *high life*, etc.

Pierre-Paul LACAS

VENT INSTRUMENTS À

Introduction

« Encore que tous les instruments de Musique puissent estre appelez à vent, puis qu'il n'est pas possible de faire des sons sans le mouvement de l'air, qui est une espece de vent, néantmoins l'on a coustume de donner ce nom à ceux que l'on embouche, ou que l'on fait sonner avec des soufflets, afins de les distinguer d'avec ceux qui usent de chordes, ou que l'on bat comme le Tambour » (Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636). Tout le monde reconnaît à l'audition une flûte d'un trombone ; il est moins sûr qu'il en soit de même d'un hautbois et d'un cor anglais. L'écoute permet seule de saisir ce qu'aucune description n'enseignera jamais.

Le dynamisme sonore des instruments à vent – bois et cuivres –, bien plus ample que celui des cordes, est l'une de leurs principales caractéristiques. Partant du pianissimo, avec sourdine, timbre éteint et voilé, ils vont jusqu'à sonner en un fortissimo éclatant. Ce dynamisme que possèdent excellemment les cuivres, mais aussi la clarinette ou le saxophone, leur donne une place intermédiaire entre les cordes et les plus puissantes percussions. Trompettes et timbales s'accompagnent souvent mutuellement pour souligner quelque figure rythmique essentielle ou ponctuer le discours. Les vents se fondent aux archets ou dialoguent avec eux. S'ils concertent en solistes, cuivres et bois peuvent être aussi caressants qu'un violon ; s'ils s'allient en fanfare, leur force est évidente et il est impossible d'échapper à l'entraînement rythmique qu'ils imposent. De nos jours, les instruments à vent, en partie en raison de leur emploi en

jazz, en partie en raison des nouveaux modes de jeu et aussi du fait de l'importance accrue du timbre dans les idiomes modernes, connaissent une vogue remarquable.

Le concerto pour instrument à vent apparaît vers la fin du XVI^e^ siècle à Venise. L'Italie, que l'on imagine souvent comme le pays des cordes par excellence, est tout autant, sinon plus, celui des vents. Marc Pincherle a rappelé aussi que l'emploi de ces derniers pour leur qualité de timbre caractérise le Bach descriptif. Les premiers concertos français furent écrits pour eux, tant le *concerto grosso* (Joseph Bodin de Boismortier, *Concerto pour cinq flûtes*, 1727 ; *Concerto à cinq parties* – flûte, violon, hautbois, basson et basse –, 1732) que le concerto pour soliste (du même, *Concerto pour basson*, 1732).

L'homme musicien a imaginé à profusion des formes d'instruments à vent ; la seule énumération en serait fastidieuse et obligatoirement non exhaustive. Nous intéressent ici les quelques instruments que l'Occident a adoptés et perfectionnés avant tout pour son orchestre symphonique. On ne parlera point des anches libres (accordéon, harmonica, harmonium), ni de l'orgue (instrument à vent à clavier, cf. ORGUE) et peu de la flûte, déjà étudiée.

1. Origine et description élémentaire

L'iconographie et l'archéologie font remonter la facture des instruments à vent à la préhistoire. Une flûte en os percé de trous fut découverte en Pays basque (Isturitz) et daterait de quelque 20 000 ans avant J.-C. On possède d'autres flûtes paléolithiques

(son émis). Convenant que l'*ut* est la fondamentale de l'instrument, si celui-ci est en *fa*, la note écrite *ut* donne la note réelle *fa*.

2. Les bois

• Les anches douhles : la famille des hauthois

À côté des cornemuses, des cromornes, des musettes et des bombardes, les divers chalumeaux (haulx-bois opposés aux bas-bois précurseurs des bassons) sont les ancêtres à la fois des hautbois à perce conique et à anche double et des clarinettes à perce cylindrique et à anche simple. Ils furent très répandus au Moyen Âge et à la Renaissance. Perfectionnés en France au milieu du XVIIe siècle, ils deviennent l'un des instruments favoris des compositeurs. De Lully à Beethoven, le hautbois est en effet, avec le violon, l'instrument soliste le plus admiré. Il chante avec douceur ou pathétique ; il peut avoir du mordant ; sa puissance et son coloris ne varient certes pas autant que ceux des autres bois, mais son pouvoir expressif possède une gamme suffisamment riche pour exprimer la plainte (*Symphonie fantastique*, Berlioz, 1830), la sérénité religieuse (mainte aria de Bach), la joie amoureuse (déclaration d'amour d'Holoferne dans *Juditha triumphans*, Vivaldi, 1716), sans parler du caractère agreste et pastoral exploité à satiété. En musique de chambre, le timbre du hautbois s'impose par sa fraîcheur incisive, et l'instrument sait être le « soprano mélancolique » de l'orchestre. Les hautbois furent introduits à l'Opéra dès sa fondation (pastorale de *Pomone*, Robert Cambert, 1671). Les concertos sont innombrables. Beaucoup de musiciens seraient à citer, tels, en France, Jean-Baptiste Loeillet, Michel Blavet, Jean Hotteterre ; en Italie, Giovanni Valentini, Tomaso Albinoni, Benedetto Marcello,

D'après François-Auguste Gevaert (1828-1908), J. Faber, maître de chapelle à Anvers, utilisa cet instrument dans une messe (1720). Mais Marc Pincherle et Walter Kolneder estiment que, dès 1716, Vivaldi, toujours à l'affût des nouveautés instrumentales, l'employa pour doubler les hautbois (deux concertos de Turin). Vers 1747, Johann Melchior Molter (env. 1695-1765) lui dédie quatre concertos. Les musiciens de Mannheim l'adoptent, ainsi qu'en France l'orchestre de La Pouplinière. Rameau s'en sert dans *Zoroastre* (1749), dans *Acanthe et Céphise* (1751). Mais les premiers chefs-d'œuvre incontestables sont le fait de Mozart : *Concerto* en *la* majeur (K. 622), *Quintette* en *la* (deux violons, alto, violoncelle, K. 581), *Trio* en *mi* bémol (alto, piano, K. 498). Jean-Victor Hocquart écrit à ce propos : « Aucune possibilité n'a été négligée de ce timbre à la fois vibrant et serein, volubile et étale, sensuel et désincarné, chaud et éthéré, mordant et, dans le grave, ligneux et abyssal [...]. L'ambiguïté de la nostalgie mozartienne n'a jamais eu tant de profonde duplicité. » À côté des pages de Weber (un concertino, deux concertos), les quatre concertos de Louis Spohr (1784-1859) et les quinze de Michel Yost (env. 1754-1786), le fondateur de l'école française de clarinette, sacrifient à la virtuosité aux dépens de la profondeur. À l'orchestre, François-Joseph Gossec emploie deux clarinettes dans sa *Messe des morts* de 1760 (introduzione ; « orchestre éloigné » du *Tuba mirum* ; dans le chorus *Te decet*, les clarinettes doublent le soprano et l'alto solistes). On évoquera pour son intensité dramatique l'emploi de l'instrument dans l'ouverture du *Freischütz*. En fait, depuis Beethoven, « il est peu de symphonies ou d'œuvres dramatiques où elle ne joue pas en solo » (G. Gourdet). Citons un seul exemple caractéristique de son intervention, si brève soit-elle : la réponse de la clarinette dans le premier mouvement du *Concerto* pour piano en *mi* bémol de Liszt (mes. 54-56). En musique de chambre, elle joue

trombones et deux luths. En 1568, à Munich, un *Motet à sept* de Lassus réunit au chœur vocal, dont chaque partie est exécutée par douze choristes, cinq cornets, deux trombones et un orgue. Ailleurs, Lassus propose huit violes de gambe, opposées à huit violes de bras et un concert brisé (à chœur divisé en deux) comprenant une flûte, trois cornets, une douçaine, un basson, une cornemuse et un trombone grave. Quand il fut maître de chapelle du duc Albert V de Bavière, Lassus disposait régulièrement de cinq instruments à vent qui jouaient dimanches et fêtes, mais il lui fallait aussi assurer les célébrations musicales de plein air (cortèges princiers) ou les festins. Une *Battaglia* à huit voix de l'organiste Annibale Padovano (1527-1575) associe elle aussi trombones et cornets, et un madrigal d'Alessandro Striggio (1535 env.-1587 env.) réunit six trombones. Une *Sonate pian e forte* de Giovanni Gabrieli (1597), pour chœur de cornets et trois trombones, demande de la part des instrumentistes une virtuosité qui n'a pas été dépassée.

Le serpent, contrebasse du cornet, accompagna sous le nom d'ophicléide (serpent à clés) le plain-chant jusqu'en 1925 dans certaines églises françaises. Wagner (*Rienzi*, 1842), Verdi (*Les Vêpres siciliennes*, 1855), après Mendelssohn (*V^e^ Symphonie*), l'utilisèrent encore comme cuivre-basse.

En France, la symphonie instrumentale dans la musique religieuse pouvait, en plus des cordes, comprendre des flûtes, parfois un hautbois ou un basson, à quoi s'ajoutaient, pour le grand motet avec violoncelles et contrebasses, des trompettes, des cors, des trombones et des timbales. le tout soutenu par l'orgue continuo. Lully, Henry Dumont, Marc Antoine Charpentier, Michel Richard Delalande, Nicolas Bernier, André Campra, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville... utilisent des ensembles de ce type. Dans l'« orchestre éloigné » du *Requiem* déjà mentionné, Gossec réunit

« Le timbre de la trompette est noble et éclatant ; il convient aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe. Il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques. Il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement ou de grandeur pompeuse. » Ce jugement de Berlioz mérite d'être complété ; des compositeurs comme Haydn (1796) ou Johann Nepomuk Hummel (1803) dans le mouvement lent de leur concerto pour trompette (à clés) la font chanter en effet avec une tendresse empreinte d'une joliesse grave qui n'a rien de guerrier. Le caractère martial des pages de musique de chambre est tout aussi absent dans la *Fantaisie* en *mi* bémol pour trompette (cornet à pistons ou saxhorn) et piano de Saint-Saëns, la *Légende* pour trompette et piano de Enesco, la *sonate* pour trompette et piano de Hindemith ou le *Concertino* pour trompette et piano de Jolivet.

Une des premières œuvres connues où une trompette (basse) semble exigée est celle du Rouennais Pierre Fontaine (env. 1380-1447), chantre à la chapelle pontificale de Martin V (in « J'aime bien celuy qui s'en va »). Au début du XVII^e^ siècle, Girolamo Fantini, « trombettiere maggiore » du grand-duc de Toscane, écrivit de courtes pages pour une ou deux trompettes, ainsi qu'une *Sonate con la trombe e organo insieme* (à rapprocher des deux sonates *per tromba ed organo* du Bolonais Giovanni Viviani). Au XX^e^ siècle, on a repris cette association orgue-instrument(s) à vent, dont les timbres se confortent judicieusement. Dans les églises, leurs voix sonnent avec plus d'ampleur que celles des cordes. Aussi, en musique sacrée, la trompette est-elle fréquemment demandée : Schütz, *Symphoniae sacrae* (1629) ; Bach, cantates, *Magnificat, Messe en si, Oratorio de Noël* ; Johann Pezel (1639-1694), qui fut aussi un virtuose du clarino – trompette aiguë –, *Opus musicum*

sonatarum praestantissimum, *Suite* pour trompettes et trombones. À son apogée baroque, apparaissent des œuvres telles que la *Canzona bergamasca* pour trois trompettes (Samuel Scheidt), le *II^e^ Concerto brandebourgeois* en *fa* majeur (Bach), les concertos de Telemann (dont un pour trois trompettes), le *Concerto à huit* en *sol* majeur de Jan Dismas Zelenka. L'Italie tient toujours une place importance dans cette production avec Francesco Manfredini, Vivaldi, Guiseppe Torelli, Guiseppe Mattéo Alberti, Guiseppe Jacchini, mais il ne faut pas oublier Johann Wilhelm Hertel, Johann Friedrich Fasch, Heinrich Ignaz Biber (*Sonata St. Polycarpi* pour huit trompettes), Purcell, Johann Melchior Molter, Gottfried Heinrich Stoelzel (1690-1749 ; concerto pour six trompettes et cordes). En France, Gossec utilisa, le premier, une trompette dans une symphonie (1770). À l'Opéra, à cette date, l'emploi en était déjà ancien (ainsi, dans *Alceste* de Lully, 1674, dans *Tancrède* de Campra, 1702). Même si l'on n'ignore point les Ouvertures de William Boyce, le *Magnificat* en *ré* de Carl Philipp Emanuel Bach (trois clarini dans le « Fecit potentiam », 1749), le *Te Deum* « avec timbales et trompettes » de Antoine Fanton (env. 1700-1756), après la mort de Bach et de Haendel – c'est-à-dire dès que l'usage du tempérament égal se répandit et que les modulations d'harmonie se multiplièrent –, la trompette traversa une longue période de désaffection. Mozart réorchestre alors plusieurs pages de Haendel, confiant la partie (devenue injouable ?) de trompette à d'autres instruments. La trompette est reléguée à une fonction subalterne, non mélodique, d'instrument rythmique proche de la percussion qu'elle double régulièrement et elle se borne pratiquement à sonner la dominante et la tonique. Les passages de soliste, chez Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, où elle joue à découvert au-dessus de l'orchestre, sont rarissimes (mis à part les timides essais de concertos pour les trompettes à clés qui furent vite abandonnées).

C'est seulement avec Mendelssohn qu'une renaissance s'amorce, bien qu'on soit encore fort éloigné des mélodies somptueuses des baroques. Dès ses œuvres de jeunesse (*Die beiden Pädagogen*, 1821 ; les deux concertos pour deux pianos, 1823 et 1824), l'utilisation de la trompette à découvert sur les cordes est fréquente et l'instrument affirme sa personnalité dans l'orchestre : ainsi, elle introduit le *forte* du *tutti* ou reprend un motif rythmique avant les cors.

Les pistons, inventés par le Silésien Blühmel et le Saxon Stoeltzel en 1813-1814, furent adaptés à l'instrument, mais la trompette qui en fut pourvue demeura inusitée à l'orchestre jusque vers la fin du XIX^e^ siècle, au bénéfice du cornet à pistons. Bruckner (*Te Deum*, *Psaume CL*), Mahler (symphonies), Wagner (fanfare pour douze trompettes de la marche de *Tannhäuser*) l'imposèrent à l'attention des compositeurs. Il faut mettre à part les fameuses trompettes droites d'*Aïda* (Verdi, 1871).

En musique de chambre, le rôle de la trompette est plutôt faible, mais il convient de citer le *Septuor* de Saint-Saëns, les *Quattro pezzi* de Scelsi et *Eonta* ou *Épéi* de Xenakis. La virtuosité des modernes est devenue surprenante (M. André, A. Calvayrac, R. Delmotte, T. Dokchitser, E. Tarr, F Immer) et les compositions se multiplient ; Jolivet écrit beaucoup pour elle : *Heptade* (avec percussion), deux concertos, un *arioso baroco* (avec orgue), œuvres de rutilance et de grande habileté instrumentale. Varèse, qui affectionne lui aussi les instruments à vent (onze dans *Intégrales*, 1926), demande dans *Ecuatorial* (1934) trois trompettes à côté de quatre trombones, un orgue, deux ondes Martenot et la percussion ; dans *Déserts* (1954), flûtes, clarinettes, cors et tubas par deux, trompettes et trombones par trois, piano, cinq groupes de percussion éliminent les cordes et sonnent dans des champs inouïs.

Dans le domaine de la recherche, que penser, au point de vue esthétique, des essais de Xenakis, Berio, Stockhausen ou Ferneyhough, où l'instrumentiste tire des effets des quarts de tons et d'autres micro-intervalles, de la respiration continue, ainsi que de l'émission de plusieurs sons à la fois, ou en jouant sur les résonances harmoniques ? L'usage des instruments à vent dans les pièces électro-acoustiques en temps réel exige de nouvelles connaissances de leurs propriétés sonores.

Pierre-Paul LACAS

Bibliographie

Ouvrages généraux

M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg, 1525
O. ALAIN, *La Musique de chambre*, Paris, 1956
S. AUDEL, *Les Instruments de musique*, Paris, 1961
A. BAINES, *Woodwind Instruments*, Londres, 1957, rééd. 1981
N. BESSARABOFF, *Ancient European Musical Instruments*, New York, 1941
H. BOUASSE, *Instruments à vent*, 2 vol., Delagrave, Paris, 1929, reprod. fac-sim. A. Blanchard, Paris, 1986
A. CARSE, *Musical Wind Instruments*, Londres, 1939, rééd. 1975
K. GEIRINGER, *Musical Instruments*, New York, 1945
G. GOURDET, *Les Instruments à vent*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1967, rééd. 1985
S. M. HELM, *Catalog of Chamber Music for Wind Instruments*, New York, 2e éd. 1969
C. KOECHLIN, *Les Instruments à vent*, Paris, 1948
S. MARCUSE, *Musical Instruments*, New York, 1964
C. J. NEDERVEEN, *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments*, New York, 1969
A. RONCARATI, *Les Instruments de l'orchestre*, Anvers, 1963
H. W. SCHWARTZ, *The Story of Musical Instruments*, New York, 1970
E. L. TIMM, *The Woodwinds*, Rockleigh (N. J.), 1964
S. VIRDUNG, *Musica getutscht*, 1511, rééd. fac-sim., Bâle, 1930, trad. franç. C.N.R.S., Paris, 1980

J. H. WINTER, *The Brass Instruments*, Boston, 1969
L. ZACCONI, *Prattica di musica*, 2 vol., Venise, 1592-1619.

Études particulières

J. M. BARBOUR, *Trumpets, Horns and Music*, East Lansing, 1964
P. BATE, *The Oboe*, Londres, 1956 ; *Trumpet and Trombone*, Londres, 1966
A. H. BENADE, *Horns, Strings and Harmony*, New York, 1979
F. & Y. BILLARD, *Histoires du saxophone*, J. Clims, Paris, 1986
M. CASTELLENGO, *Sons multiphoniques aux instruments à vent*, I.R.C.A.M., Paris, 1982
J.-L. CHAUTEMPS, D. KIENTZY & J.-M. LONDEIX, *Le Saxophone*, Lattès, Paris, 1987
B. COAR, *The French Horn*, Ann Arbor, 1947
J. DOUAY, *À propos du trombone*, Billaudot, Paris, 1983
P. FARKAS, *L'Art de jouer les cuivres*, A. Leduc, Paris, 1981
F. FLEUROT, *Le Hautbois dans la musique française 1650-1800*, Picard, Paris, 1984
R. GREGORY, *The Horn*, Londres, 1961
H. HICKMANN, *La Trompette dans l'Égypte ancienne*, Le Caire, 1946
L. KETTELKAMP, *Horns*, Toronto, 1964
B. KOENIGSBECK, *Bibliographie du bason*, Musica rara, Montreux, 1994
J. KOOL, *Das Saxophone*, Leipzig, 1931
O. KROLL, *Die Klarinette*, Kassel, 1965 ; *Clarinet*, New York, 1968
L. G. LANGWILL, *The Bassoon and Contrabassoon*, New York, 1966
V. C. MAHILLON, *Le Cor*, Bruxelles, 1907 ; *La Trompette*, Bruxelles, 1907
M. PERRIN, *Le Saxophone*, Paris, 1955
T. REMY, *Histoire des cuivres*, Paris, 1984
F. G. RENDALL, *The Clarinet*, Londres, 1963
B. SLUCHIN & R. CAUSSÉ, *Sourdines des cuivres*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1991
E. TARR, *Trumpet*, Timber Press, Portland (Ore.), 1988.

avec le naturalisme. Les uns méconnurent les mérites du naturalisme pour monter en épingle la production vériste, les autres blâmèrent leurs compatriotes de s'être mis à si mauvaise école, ou nièrent toute parenté entre les deux mouvements. Ainsi Carducci : « Le réalisme signifie que nous ne savons plus inventer, imaginer, unifier, et nous prenons pour sommet de l'art la photographie » ; ou Croce, pour qui le naturalisme se confondait avec Zola : « Zola, l'honnête médecin, le docteur Tissot de la société moderne [...] qui était très peu poète [...] s'est borné à copier une réalité qui de nos jours n'intéresse plus personne » ; ou Luigi Russo, qui s'indigne : « Zola aurait été le Messie du nouveau verbe et Verga un modeste acolyte » ; et d'opposer le « tempérament rigoureusement intellectuel » de Zola, « plein de curiosités médicales », au « tempérament lyrique » de Verga. « Zola est un écrivain prosaïque, Verga un prosateur harmonieux ; Zola est médecin, écrit-il, Verga homme », ou encore : « Le naturalisme entraînerait implacablement vers la science. » Selon lui, les véristes ont oublié les recettes scientifiques, les enquêtes et tranches de vie prônées par les naturalistes, pour procéder à une évocation « attendrie » du monde de leur province.

Sans vouloir entrer dans une étude du naturalisme français, qu'il soit permis toutefois de rappeler que cette école fut composée d'un faisceau de tendances fort diverses et parfois contradictoires, que Zola dans la pratique de son art fut le premier à assouplir ce que son manifeste avait de dogmatique et pour tout dire de polémique, voire de publicitaire. Maupassant, dans sa préface à *Pierre et Jean*, ne va-t-il pas jusqu'à nier la réalité, assimilant le réaliste de talent à l'illusionniste ! Par ailleurs, la froide férocité des portraits de Federico De Roberto (1861-1927), le détachement, feint ou réel, que Verga affecte à l'égard de ses humbles, la curiosité médicale, « clinique », pour employer une expression alors à la mode, de

Énigme, elle donna avec *Il Paese di Cuccagna* (*Au pays de Cocagne*) un roman dans la pure tradition naturaliste : elle y décrit, en effet, les ravages exercés par le jeu, ce *lotto* dont le mirage éblouit toutes les catégories sociales à Naples, thème comparable à celui de l'alcool dans *L'Assommoir* de Zola. Mais ensuite elle s'engagea définitivement dans les voies du psychologisme, qu'elle assortit d'un mysticisme socialisant. Le cas de Grazia Deledda (1871-1936) est encore plus frappant : à l'apogée du naturalisme, elle débute par des nouvelles et des romans moraux presque idéalistes, et dépourvus de toute couleur locale ; mais, en 1903, plus de vingt ans après les grands romans véristes de Verga (le naturalisme alors n'était plus qu'un souvenir), elle publia *Elias Portolu*, où apparaissent les expressions crues des paysans sardes, des traits de mœurs et des proverbes typiquement insulaires.

En réalité la filiation entre naturalisme et vérisme est évidente, et l'on retrouve chez tous les véristes les thèmes de leurs modèles français : fidélité au réel, goût pour les sciences expérimentales, déterminisme, et théories sur l'hérédité qui, dans *I Viceré*, s'assortissent de commentaires maladroitement zoliens : « La morgue native et espagnole de la race ignorante et dominatrice, la nécessité de s'adapter [...] se mêlaient ainsi à son insu » ou « Le sang appauvri des vice-rois se corrompait, ne nourrissant plus les fibres qui avaient perdu leur élasticité. »

Serao, dans *Il Ventre di Napoli* (1884), qui n'emprunte que son titre au *Ventre de Paris* puisqu'il s'agit d'un tableau de la misère de Naples et d'une polémique virulente à propos de la spéculation, ne résiste pas au plaisir de peindre les marchandises étalées sur les trottoirs (« ... quelle description puissante et plantureuse ils [les étalages] pourraient inspirer à un des modernes expérimentalistes, trop préoccupés du milieu ! »). Son *Riccardo Joanna*, outre une

illustration des lois génétiques, contient une description grandiose des presses d'imprimerie et un morceau de bravoure fort réussi sur les étoffes d'un magasin de mode, qui fait irrésistiblement songer au *Bonheur des dames* de Zola.

Les ressemblances vont plus loin qu'un simple emprunt de thèmes. Les figures de servantes abondent dans les œuvres de Capuana, de Verga, de De Roberto, et le portrait de la vieille bonne Stefana, le seul persounage touchant et pleinement sympathique des *Viceré*, qui meurt silencieusement un jour qu'elle est trop fatiguée pour se lever, rappelle l'héroïne d'*Un cœur simple* de Flaubert ou la bonne Rosalie d'*Une vie* de Maupassant. L'emploi du dialogue ou du style semi-direct insinue sous l'impassibilité l'ironie de tout un dictionnaire des idées reçues ; c'est le cas des conversations entre Teresa et son beau-frère dont elle est éprise (*I Viceré*), qui paraissent calquées sur les propos échangés entre Jeanne Delamarre et son fiancé ou entre Madame Bovary et Léon. Le passage inexorable des saisons, la tristesse de l'automne, les rêveries, le repli dans les mornes délectations du regret font naître dans la bouche des nombreuses Bovary méridionales des accents tels qu'en lisant certaines pages véristes on se demande si l'on n'est pas en présence de quelque variante de Flaubert ou de Maupassant : « La tristesse de l'automne, le premier froid qui traversait l'air accroissaient son malaise » (*L'Illusione*, De Roberto) ou « Alors un voile de larmes l'empêcha de lire plus loin. Des sanglots brefs comme des soupirs soulevaient sa poitrine, un frémissement nerveux [...] tout ce qu'elle avait éprouvé, les douleurs grandes et petites, les élans, les agitations, les désillusions, refluaient vers son cœur lentement et inexorablement... » (*ibid.*).

• Un phénomène régionaliste et méridional

Le naturalisme, qui enseignait qu'un caillou est aussi digne de représentation que les sujets les plus élevés, qu'il n'y a point de réalité mesquine, scabreuse, humble ou grossière qui ne dût être explorée par l'art, provoqua une éclosion extraordinaire d'œuvres narratives régionalistes. Ces œuvres reprenaient en les adaptant les formes traditionnelles et puisaient dans le fond folklorique et dialectal, mais s'adressant à un vaste auditoire, elles acquirent une valeur italienne – et universelle. Les facteurs politiques et linguistiques particulièrement marqués dans le Sud, où ils se joignaient à une richesse littéraire foisonnante mais comprimée, expliquent que tous les grands prosateurs véristes aient été des méridionaux : Siciliens (De Roberto, Verga, Capuana et Pirandello), Sardes (Farina et Grazia Deledda), Napolitains (De Giacomo et Serao) et Abruzzais (D'Annunzio).

La description vériste du monde familier de la province n'est pas, comme l'a dit P. Arrighi, de l'exotisme ; bien au contraire : pour les Italiens du Sud que sont toujours restés les romanciers véristes, c'est à Londres, à Paris, voire à Milan ou à Rome, qu'ils iront chercher un frisson nouveau, qui sera leur Orient (femmes perverses et pantelantes, officiers de cavalerie, scïntillement des lustres, roulement des carrosses qui composeront l'univers du De Roberto mondain et du Verga première manière). Les allusions aux coutumes locales, aux fêtes villageoises restent discrètes chez tous les grands narrateurs véristes, soucieux d'éviter le pittoresque facile des cartes postales et la couleur locale pour touristes. Verga s'est refusé à insérer des chansons siciliennes dans ses nouvelles et romans, et il a traduit en italien la plupart de ses proverbes en leur gardant seulement une subtile saveur dialectale. De Roberto va encore plus loin dans le refus du pittoresque. Dans *I Viceré*, chronique d'une ancienne famille de nobles espagnols et histoire de leur dégénérescence, la nature sicilienne, célèbre pour sa beauté, est

• Verga (1840-1922)

La carrière de Verga illustre bien le fait qu'il n'y eut chez les véristes d'autre vérité que régionale.

Dans sa première période milanaise, *Histoire d'une fauvette* (*Storia di una capinera*, 1871), *Eva* (1873), *Tigre royal* (*Tigre reale*, 1873), *Eros* (1875), Verga décrit selon des procédés mi-psychologiques, mi-naturalistes, avec une pointe de romantisme, une réalité qui lui était profondément étrangère. En dépit de quelques éclairs, ces romans d'amour et de désespoir sont fades et grandiloquents ; le lecteur contemporain a de la peine à y reconnaître l'auteur des admirables nouvelles villageoises de la *Vie des champs* (*Vita dei campi*, 1880) et du cycle des *Vaincus* (*I Vinti*) dont il n'écrivit que les deux premiers volumes : *Les Malavoglia* (1881), qui passe pour son chef-d'œuvre, et *Mastro Don Gesualdo* (1889). Le principal sujet de la *Vita dei campi* est la passion sexuelle sous sa forme la plus élémentaire, mais, déjà, une des nouvelles, *Fantasticheria*, contient tous les éléments du drame des *Malavoglia*.

C'est, en effet, en puisant ces sujets dans sa Sicile natale que Verga a trouvé cette concision, cette vigueur d'écriture, cette faculté de donner vie à des personnages et plus encore à des destinées tragiques qui font de lui le précurseur du roman néo-réaliste. Pasolini, Vittorini, Moravia sont ses successeurs directs ; les Américains Hemingway et Caldwell doivent également beaucoup (encore s'agit-il peut-être de convergences plus que d'influences) à sa découverte d'un regard et d'une technique qui, plus que le naturalisme français, conduit à la disparition du personnage. Chez Verga le personnage, au sens psychologique du terme, se dissout, non seulement dans le groupe social, famille, village (qui commente

comme le chœur grec les malheurs des Malavoglia) ou l'État (qui surgit sous la forme de l'hôpital aux draps blancs où Padron N'toni meurt loin du pays natal), mais aussi dans l'animalité et dans le paysage. Animalité, parce que le langage des humbles, pêcheurs, paysans, manouvriers, servantes qui peuplent l'univers des grandes œuvres narratives verghiennes, est réduit à l'essentiel, parfois à la gesticulation, ou émaillé de mots crus, empruntés à la réalité quotidienne de la ferme et où les métaphores, de l'injure aux manifestations de l'amour, se réfèrent au monde animal. Et l'âne gris qui meurt interminablement au centre de la place est un vaincu de l'anti-épopée verghienne, de la même espèce que ses frères de misère – à peine moins primitif qu'eux. Quant au paysage tourmenté et austère – jamais pittoresque –, il semble épouser la geste laborieuse des hommes. Mais les véritables protagonistes de l'histoire, ses « personnages » sont les forces de la nature : la mer, *il gran brontolone* (la grande grommeleuse), et le rocher nu et menaçant, auxquels les humbles sont accrochés et qui ont le visage de leur destin.

Angélique LEVI

2. Vérisme musical

Le terme de vérisme, qui – nous venons de le voir – s'était imposé pour désigner le mouvement littéraire italien réuni autour de Giovauni Verga, en vint, par extension, à s'appliquer à un style de théâtre musical, également d'origine italieune, qui s'est inspiré de son esprit et de son esthétique, à la fois en réaction contre l'influence de Wagner et conformément à l'évolution des conditions de vie attirant à l'opéra un public toujours plus large, sinon plus éclairé. Après les manifestes révolutionnaires de *Cavalleria*

rusticana de Pietro Mascagni (1890) et de *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo (1892), le vérisme engloba, à tort ou à raison, la totalité de l'œuvre de Puccini, qui en donna une sorte d'image sublimée, capable d'en concilier les exigences avec le respect d'un passé où Verdi lui-même et Wagner se trouvaient réunis. En quinze ans, cependant, le vérisme devait épuiser ses recettes. Chacun de ses compositeurs représente, du reste, une époque, une façon de sentir et de s'émouvoir, et aucun d'eux n'hésitera à s'évader de principes dont il ne connaissait que trop les limites et les écueils. Idolâtré par les uns, honni par les autres, l'opéra vériste demeure discuté. Au principal reproche qu'on lui fait d'être une esthétique mise à la portée de la foule et ne reculant devant aucun effet dans le dynamisme ou la brutalité, plusieurs générations d'interprètes – chefs d'orchestre (Gustav Mahler, Arturo Toscanini, Herbert von Karajan, Nello Santi, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Semyon Bychkov) ou chanteurs (Nellie Melba, Maria Callas, Leontyne Price, Renata Scotto, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Katia Ricciarelli, Victor Maurel, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Jussi Björling, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, José Carreras) – ont opposé une courageuse défense, d'autant plus autorisée qu'ils étaient les plus illustres de leur temps. Il est indéniable que le vérisme proprement dit a marqué un moment sans lendemain de l'histoire de la musique. Mais les chefs-d'œuvre qu'il a produits bénéficient encore d'une audience universelle.

• Les pionniers

Si l'opéra gardait, dans le dernier quart du XIX^e^ siècle, une évidente primauté sur la salle de concerts, les grandes fresques historiques ou légendaires de Verdi ne pouvaient alors toucher qu'une élite, surtout après *Otello* (1887), et la conséquence la plus immédiate fut un choix des thèmes et des sujets plus adapté aux goûts et aux

tendances de l'époque. L'homme réel, moderne et appartenant aux classes les plus diverses, s'y voyait substitué aux héros à panache, aux rois et aux princes qui, jusqu'alors, ne l'avaient guère admis auprès d'eux que pour amuser les spectateurs et non pour les émouvoir ; le principal objectif était alors de montrer qu'il était capable d'éprouver les mêmes sentiments, de souffrir les mêmes peines et de pleurer les mêmes larmes. C'est la « tranche de vie » évoquée dans le prologue de *Paillasse*, qui met en scène des personnages de condition modeste et qui, facilitée par le climat politique, social, littéraire et religieux des années 1890, allait trouver dans le public une résonance immédiate.

Il n'était pas malaisé de trouver dans *La Traviata* de Verdi (1853) – et, surtout, dans *Carmen* de Bizet (1875) – des précédents qui substituent la vie à la convention et exaltent la sincérité brutale des personnages et des situations, en faisant appel à des sujets contemporains. Mais la première manifestation de cette conception nouvelle fut cependant *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945), inspirée précisément de la nouvelle de Verga (1880) dont on avait déjà tiré un drame (créé au Teatro Carignano de Turin le 14 janvier 1884). Son succès immédiat et spectaculaire (soixante rappels pour le compositeur lors de la création au Teatro Costanzi de Rome le 17 mai 1890 et, en quelques mois, sa programmation dans quatre-vingt-seize théâtres) fut le signal d'une véritable révolution où l'opéra, jusqu'alors aristocratique, devenait « populaire » ; et cela par l'accord total entre une transfusion de sang pris dans la vie quotidienne, les moyens, directs et vibrants, pour l'exprimer, et la façon de ressentir cette expression, propres à la mutation que les dernières décennies du siècle ont connue en Italie, plus encore qu'ailleurs (en France, Alfred Bruneau –1857-1934 – ou Gustave Charpentier – 1860-1956 – n'ont jamais connu la popularité mondiale des véristes). C'est que la musique de cette

« opérette tragique » arrivait à son heure. Elle était l'expression même de ce moment de l'esprit méditerranéen où les passions primitives se trouvaient projetées en pleine lumière et comme attisées par un soleil impitoyable dans un climat de processions, de danses et de folklore, bien propre à dissiper les derniers vestiges de la magie wagnérienne. On appréciait ses contrastes, la progression qu'elle apporte à l'intensité dramatique et, par-dessus tout, le retour en force d'un style vocal prenant prétexte de la beauté du timbre, de la vitalité et de la chaleur naturelle de sa vibration. « Couronné avant d'être roi », comme il le disait lui-même, Mascagni écrira ensuite une dizaine d'opéras attestant l'effort de renouvellement qui était sa principale préoccupation. Ce sont, entre autres, le délicat et poétique *L'Amico Fritz* (1891), le romantique *Guglielmo Ratcliff* (1895) et la prémonitoire *Iris* (1898), nimbée de symbolisme, avant *Il Piccolo Marat* (1921) et *Nerone* (1935). Mais aucun d'eux n'a retrouvé l'audience de *Cavalleria rusticana*.

Deux ans plus tard, le 21 mai 1892, au Teatro Dal Verme, le public milanais faisait un triomphe au *Paillasse* (*I Pagliacci*) de Ruggero Leoncavallo (1858-1919), qui exploitait le thème du clown obligé d'amuser les spectateurs quand il a le cœur brisé. Sujet conforme à la tendance qui poussait à présenter, avec les comédiens et les bateleurs de foire, « des hommes comme vous et moi », et que la violence dramatique de la musique portait à son extrême point d'intensité grâce à un livret attestant d'extraordinaires facultés de vision nouvelle : par exemple, l'ambiguïté dramatique née d'une pièce à l'intérieur de la pièce, et qui utilise pour l'action figurée les personnages traditionnels de la commedia dell'arte, puis la superposition du jeu théâtral et de la réalité des sentiments, exacerbés en fonction des mêmes situations et parfois des mêmes mots. Un prologue célèbre, composé après l'opéra, peut être considéré comme le manifeste du mouvement vériste : « Plus que

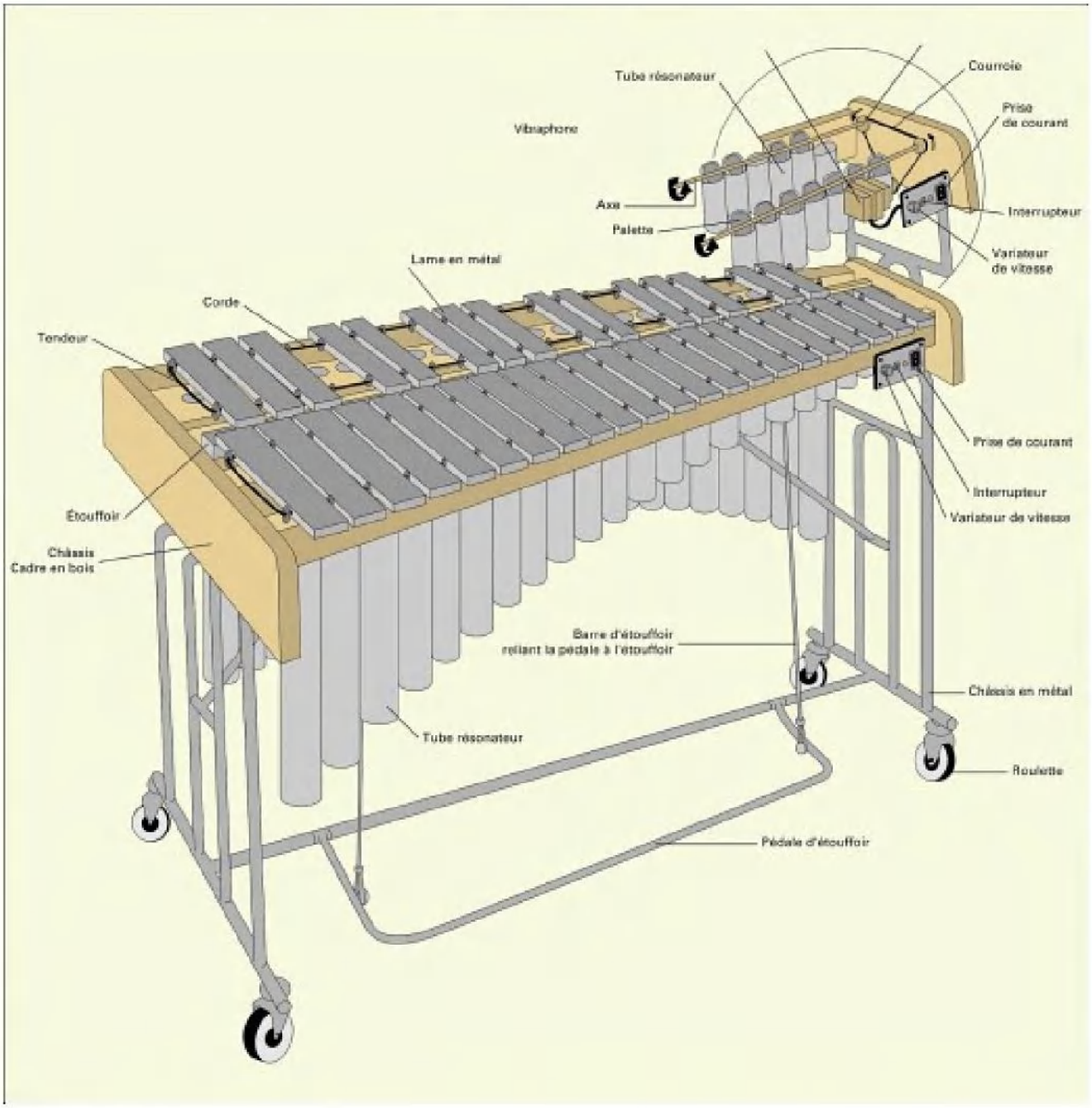
1969.

Études particulières

R. Bigazzi, *Su Verga novelliere*, Nistri-Lischi, 1975
V. Brancati, « Verga et De Roberto », in *Rivista del comune di Catania*, vol. lll, n° 4, juill.-août 1931
M. G. Giordano, *Il Verismo. Verga e i veristi minori*, Conte, Naple, 1992
R. Luperini, *Verga*, Laterza, 1975
C. M. Madrignani, *Capuana e il naturalismo, ibid.*, 1970
G. Mariani, *Federico De Roberto narratore*, Rome, 1950
N. Merola, *Su Verga e D'Annunzio : mito e scienza in letteratura*, Ateneo-Bizzari, Rome, 1978
F. Nicolosi, *Questioni verghiane*, Ateneo, Rome, 1969
J. P. De Nola, *Federico De Roberto et la France*, Didier, Paris, 1975
U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, P. Pancrazi éd., Le Monnier, Florence, 1946, 1re éd., Milan, 1895
G. Oliva, *La Scena de vero. Letteratura e teatro da Verga a Pirandello*, Bulzoni, Rome, 1992
G. Ragonese, *Interpretazione del Verga*, Bulzoni, Rome, 1977
G. Raya, *Bibliografia verghiana (1840-1971)*, Ciranna, Rome, 1972
L. Russo, *Verga*, Bari, 1955
L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, S. Sciascia, Rome, 1961
E. Scuderi, *F. De Roberto e la letteratura d'oggi*, Gianotta, Catane, 1962
V. Spinazzola, *F. De Roberto e il verismo*, Feltrinelli, Milan, 1961.

Vérisme musical

V. Bernardoni, *La Maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Fondazione Levi, Venise, 1986
E. Clausse, *Verismo*, Espasa Calpe, Madrid, 1983
M. Kelkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra, de 1890 à 1930*, Vrin, Paris, 1984
A. Mallach, *The Autumn Of Italian Opera From Verismo To Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston, 2007
R. Mariani, *Verismo in musica e altri studi*, Olschki, Florence, 1976
C. Parmetola, « La Giovane Scuola », in *Storia dell'opera*, Turin, 1977
M. Rinaldi, *Musica e verismo : critica ed estetica d'una tendenza*



Vibraphone.

Pierre-Paul LACAS

Copyrighted material

VIELLE ou VIÈLE

---

lnstrument à cordes, la vièle ou vielle (selon l'orthographe adoptée) ne doit jamais être confondue avec la vielle à roue. Elle désigne tout instrument à manche et à cordes frottées par un archet droit ou courbe. Le corps peut être ovale, tubulaire, piriforme, hémisphérique, avec ou sans échancrure pour le jeu de l'archet. De 2 à 6 cordes, habituellement 5, sont fixées sur un cheviller plein ou creusé, avec chevilles fixées latéralement ou frontalement. La table est ordinairement de bois, parfois de peau tendue. Le manche transperce ou non la caisse et se prolonge quelquefois d'une pointe, pour poser l'instrument sur le sol (cf. violoncelle moderue). Deux ouïes, de formes variées, s'ouvrent sur la table. Le plus souvent, la caisse est à fond plat avec éclisses (on a cependant construit des vièles rudimentaires, en un morceau de bois creusé, sur lequel on collait la table). On jouait de l'instrument tenu sous le menton ou appuyé contre la poitrine.

Les vièles donnèrent naissance à partir du xv^e^ siècle à la famille des violes. Il existe une grande quantité d'instruments analogues que l'on rencontre dans tous les pays, sous divers noms : *fandur, fidla, gadulka, gigue, gusla, guslice, kemenče, lira, lira de braccio, rabab, rebec, ritchak, sarangî,* etc.

Le *fandur* est une petite vièle, ressemblant à une bouteille et que l'on rencontre dans les pays du Caucase, surtout en Géorgie. On la désigne aussi sous le vocable *panduri* ou *pandur*. La *fidla* est une vièle à deux cordes (crin de cheval), autrefois utilisée en Europe (notamment en lslande) ; elle est abandonnée depuis le xviii^e^ siècle.

La *gadulka* ou *gadoulka* est une vièle à manche court, ordinairement munie de trois cordes mélodiques et de deux bourdons, que l'on joue en Bulgarie ; on l'appelle aussi *lirica*. Elle est proche de la *lira*, du *guslice* et du *kemenče*. La *lira*, vièle piriforme, possède trois cordes de boyau : celle du centre donne un bourdon, tandis que les deux autres, effleurées du bout des doigts, émettent des sons harmoniques ; elle est répandue en Europe centrale (Grèce, Bulgarie, Roumanie, Macédoine) ; on appelle parfois *lira* la vielle à roue de Roumanie. La *lira da braccio* est une vièle italienne de la Renaissance. La *gigue* est une vièle piriforme du Moyen Âge, connue en France dès le XII^e^ siècle ; en Allemagne (*giga*), elle apparaît au XIII^e^ siècle ; le dictionnaire de Jean de Garlande (1230 environ) la mentionne, ce qui suppose qu'elle est plus ancienne. Le terme allemand *geige* (violon) vient de la gigue. La *gusla* (Mérimée intitulera *La Guzla* son recueil de prétendues ballades illyriennes en 1827) est une vièle yougoslave à une corde, dont se servent les chanteurs populaires pour accompagner leurs chansons épiques ; elle est de forme ovoïde, a le fond aplati et se joue avec un archet souple tendu de crins de cheval ; on ne la confondra pas avec les *gusli*, cithares traditionnelles russes. Le *guslice* est une vièle piriforme, à manche court ; comme la *gadulka* et la *lira*, elle possède trois cordes, dont une est mélodique et deux en bourdons. Le *kemenče* est une vièle répandue en Turquie et en Anatolie ; en ex-Yougoslavie, elle s'appelle *kemane* et, en Bulgarie, *kemenche* ou *gadulka*. Le *ritchak* est une vièle à deux cordes du nord-est de l'Afghanistan ; elle comprend une caisse de bois léger traversée par un bâton ; aujourd'hui, cette caisse de résonance est parfois remplacée par un bidon (!) ; elle est à rapprocher du *kémantché* persan. Le *sarangî*, principal instrument à cordes et à archet de l'Inde, est formé d'une caisse de résonance surmontée d'un long manche ; trois ou quatre cordes mélodiques de boyau, que

VIENNE ÉCOLE DE

Une des principales caractéristiques de la musique moderne est son affranchissement du système des tonalités majeures et mineures, qui a assuré la structure et la cohérence de la musique occidentale du XVI^e^ au XIX^e^ siècle. En effet, dès la fin du XIX^e^ siècle, les principes qui dominent la musique depuis quatre siècles atteignent leurs limites, les compositeurs de l'Europe entière tentent de s'en libérer et participent à cette remise en question par des voies qui leurs sont propres. Si les préoccupations des musiciens sont semblables, les solutions préconisées sont diversifiées.

Une réponse à l'usure du langage tonal vient de compositeurs français, et plus particulièrement de Claude Debussy, qui réactualise la modalité afin de créer un langage dégagé de toute contingence tonale.

Une autre réponse réside dans l'élargissement de la tonalité par l'usage d'accords altérés pouvant s'insérer dans d'autres tonalités et dont les flottements harmoniques ont pour conséquence l'effacement des fonctions tonales. Cette démarche, qui s'inscrit dans le grand mouvement de remise en question du langage, est partagée par des compositeurs aussi divers que Richard Strauss, Igor Stravinski, Béla Bartók, Alexandre Scriabine, Albert Roussel, Claude Debussy ou Maurice Ravel. Elle conduit à la superposition de deux (bitonalité) ou de plusieurs (polytonalité) tonalités différentes.

et Anton von Webern (1883-1945).

• Schönherg ou la volonté d'instaurer un nouveau système

L'abandon de la tonalité n'est pas l'œuvre de l'école de Vienne. Bien avant Schönberg, plusieurs compositeurs avaient affirmé la nécessité de se libérer du système tonal. Franz Liszt avait d'ailleurs fait un pas important dès 1885 en composant *Bagatelle sans tonalité*. L'abandon de la tonalité avait pour principales caractéristiques la déhiérarchisation des degrés de la gamme classique au profit du total chromatisme, le refus des accords classés, l'abandon d'un centre tonal et des modulations et, par suite, l'émancipation de la dissonance. Tout cela entraîne un rejet des moyens d'articulation qni l'accompagnent et favorise une musique athématique dont l'unité, la cohésion et la continuité musicale sont très difficiles à préserver. D'où la difficulté de composer une œuvre longue sans avoir recours à un texte qui assure sa cohérence et détermine sa longueur.

La première période, dite « atonale libre », de la trilogie viennoise s'étend de 1908 à 1923. Des œuvres de Schönberg comme les *Trois Pièces pour piano* opus 11 (1909), les *Quinze Mélodies d'après « Le Livre des jardins suspendus » de Stefan George* opus 15 (1908-1909), les *Cinq Pièces pour orchestre* opus 16 (1909), le monodrame *Erwartung* (1909), *Pierrot lunaire* (1912), ou encore des pièces de Webern comme les *Six Bagatelles pour quatuor à cordes* opus 9 (1913) illustrent cet emploi de petites formes. Seul Alban Berg parviendra à composer une grande forme avec son opéra *Wozzeck* (1914-1923) ; mais cette œuvre dont la cohésion musicale est assurée par l'emploi de formes élaborées (fugue, passacaille, suite, forme sonate), jusque-là réservées à la

d'abonnement décentralisées », l'orchestre se produisant trois ou quatre fois par an dans les principales capitales européennes.

Les musiciens assurent à la fois les services de l'Opéra de Vienne et les Concerts philharmoniques. L'autogestion ne concerne que cette seconde activité, car ils sont fonctionnaires de l'État autrichien en tant que membres de l'Opéra de Vienne.

À différentes époques, plusieurs formations de musique de chambre ont vu le jour au sein de l'orchestre : le fameux Octuor de Vienne, mais surtout des quatuors à cordes illustres généralement menés par l'un des violons solos (Hellmesberger, Rosé, Wiener Konzerthaus, Schneiderhan, Weller, Küchl...), perpétuant une tradition qui remonte à la fin du XIX^{e} siècle.

Le titre de « Philharmoniker » a été décerné pour la première fois à une femme en 1997, après une campagne de presse commencée aux États-Unis, qui a conduit le président en exercice à donner sa démission. Malgré de tels incidents, l'Orchestre philharmonique de Vienne parvient à préserver son identité spécifique, dans un environnement qui tend à uniformiser le style des orchestres du monde entier.

Alain PÂRIS

VIENNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

Fondé en 1900 comme orchestre du Konzertverein, l'Orchestre symphonique de Vienne fusionne en 1914 avec un autre orchestre symphonique viennois, le Verein Wiener Tonkünstler Orchester. Il prend son nom actuel, Wiener Symphoniker, en 1919, mais les deux sociétés absorbées gardent leur indépendance dans l'organisation des séries de concerts.

Ferdinand Löwe en jette les bases entre 1900 et 1925. Parallèlement, le Tonkünstler Orchester est dirigé par Wilhelm Furtwängler (1919-1920) puis Clemens Krauss (1923-1924). Les chefs se succèdent alors sans qu'aucun ne marque véritablement l'orchestre de son empreinte : Rudolf Nilius et Leopold Reichwein (1927-1928), Oswald Kabasta, Hans Weisbach, Hans Swarowsky, Herbert von Karajan (1948-1949). Au cours des années 1950, il n'y a aucun chef permanent. Wolfgang Sawallisch est le premier chef de l'après-guerre qui parvienne à créer une continuité (1960-1970). Josef Krips perpétue la grande tradition viennoise (1970-1973) avant que l'orchestre ne décide d'opter pour une vocation internationale, en faisant appel à des chefs très différents qui enrichissent considérablement son répertoire et son style d'interprétation. Sous la direction de Carlo Maria Giulini (1973-1976), Guennadi Rojdestvenski (1981-1983), Georges Prêtre (1986-1991), Rafael Frühbeck de Burgos (1991-1996), Vladimir Fedosseiev (1997-2004), Fabio Luisi (2005-2013) et Philippe Jordan (à partir de 2014), celui qui a toujours été considéré comme

VILLANCICO

Genre de chanson espagnole, le *villancico* fut en vogue à l'époque de la Renaissance, mais il existait bien auparavant et il demeurera populaire longtemps après. Cette forme poétique et musicale peut être chantée a cappella ou être dotée d'un accompagnement instrumental. Chanson d'origine populaire ayant souvent pour thème une prière ou un poème amoureux, le villancico évoluera en un genre musical savant.

Constitué de deux parties, il comporte un refrain (*estribillo*) qui alterne avec une série de couplets (*copla*). Le couplet se subdivise lui-même en deux sections, la *mudanza* et la *vuelta*. La vuelta rime avec le dernier vers de la mudanza mais est chantée sur la mélodie du refrain. Cette superposition de formes poétiques et musicales est caractéristique du villancico.

Le répertoire de villancicos de la fin du xv^{e} siècle et du début du xvi^{e} siècle est publié dans plusieurs recueils de chansons (*cancioneros*). Ces pièces écrites pour trois ou quatre voix étaient tantôt homophoniques, tantôt contrapuntiques. Juan del Encina (1468-1529 ou 1530) est l'un des plus grands compositeurs du genre. Vers 1500, le villancico évolue vers une forme de chanson pour soliste, chantant en portugais ou en espagnol et accompagné à la vihuela, sorte de luth (pour le cordage et l'accord) en forme de guitare. Parmi les auteurs de cette nouvelle forme figurent des maîtres de la vihuela, comme Luis Milán, Miguel de Fuenllana, Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano.

Luca Marenzio. La villanella était étroitement liée à plusieurs autres formes vocales italiennes légères, notamment la *mascherata*, la *moresca*, la *greghesca*, la *villota* et la *giustiniana*.

E.U.

trois livres, rassemblés sous le titre *Villotte del fiore* (Venise, 1557, 1559, 1569, rééd. Bologne, 1921).

E.U.

VĪNĀ

Vīnā désigne de manière générique de nombreux instruments à cordes de l'Inde : harpes arquées, cithares sur bâton, luths...

La version du nord de l'Inde, le *bīn*, est utilisée dans la musique classique hindoustani. Considéré comme une cithare sur bâton, le bīn mesure environ 1,20 mètre de longueur et possède, sous chaque extrémité de sa longue caisse en bois creux, une grande calebasse qui sert de caisse de résonance ; il est doté de vingt-quatre frettes mobiles et de quatre cordes mélodiques en métal, ainsi que de trois bourdons métalliques tendus sur toute la longueur de la caisse. Le musicien, qui joue assis, tient l'instrument incliné à 45^0 en travers du corps, une calebasse reposant sur l'épaule gauche, l'autre sur le genou droit ou sur la hanche. Les cordes mélodiques sont pincées dans un mouvement descendant avec des onglets fixés sur l'index et le majeur de la main droite, pendant que le petit doigt de la main droite gratte les bourdons dans un mouvement ascendant. Les doigts de la main gauche servent à faire les notes sur les cordes. Le bīn a été l'instrument dominant de la musique de l'Inde du Nord au XVIII^{e} siècle, mais son emploi a décliné au XIX^{e} siècle en faveur du sitār.

La vīnā de la musique carnatique de l'Inde du Sud (vīnā dite de Sarasvatī, cette déesse ayant la vina comme attribut traditionnel) est un luth à long manche doté d'une caisse de résonance piriforme en bois attachée au manche, à la place de la calebasse inférieure que l'on trouve sur le bīn. Comme le bīn, cette vīnā possède vingt-quatre frettes, quatre cordes mélodiques et trois bourdons

VIOLE

Terme générique désignant une nombreuse famille d'instruments à cordes et à archet. Il est difficile de déterminer avec précision à quel moment apparurent les violes ; c'est au cours du XV^e^ siècle que les vièles se perfectionnèrent et s'appelèrent violes, tandis que les rebecs, espèce particulière de vièles, continuaient leur existence chez les ménétriers. La viole prolifère rapidement et engendre une famille instrumentale complète, organisée à l'imitation du quatuor vocal. Ainsi a-t-on quatre ou cinq espèces de violes : viole soprano, viole alto, viole ténor, viole basse et parfois viole contrebasse, dite violone. Ces instruments possèdent ordinairement six cordes (sauf la contrebasse, dont le nombre de cordes varie beaucoup). Quelle que soit la tonalité, ces cordes sont accordées par quartes, sauf entre la troisième et la quatrième corde qui sont séparées par un intervalle de tierce majeure. Le pardessus de viole, qui devient populaire en France au commencement du XVIII^e^ siècle, était accordé une quarte au-dessus de la viole soprano (corde la plus basse). Si on les compare avec celles du violon, les cordes des violes sont plus fines et moins tendues pour un diapason donné ; il en résulte que les vibrations des violes possèdent une moindre amplitude ; en revanche, elles offrent plus de liberté, en ce sens que leurs harmoniques supérieurs sont plus nombreux, donc la coloration du timbre est plus variée, du moins tant qu'on s'en tient à une intensité moyenne. Chez les violes, les tables sont moins épaisses que dans la famille des violons, les éclisses sont plus hautes et plus allongées, les ouïes ont souvent la forme d'un C et non d'un F, les manches sont garnis de sillets (ou touches) — demi-ton par demi-ton — comparables à ceux de la guitare ; le dos est plat, tandis que

violons, par l'expression *viola da braccio* (à comparer avec le terme allemand de *Bratsche* : alto), tandis que les violes répondaient au titre de violes de gambe (violes de jambe) ; la basse de viole, en effet, fut toujours prédominante dans cette famille, aussi donna-t-elle son nom aux autres membres. Enfin, par abréviation, on ne parla bientôt plus que de gambes. Ainsi, à l'orgue, désigne-t-on le plus souvent les jeux imitant les violes de gambes par ce dernier vocable. Au début du XVI^e^ siècle, le concert de violes était couramment admiré et consistait avant tout en transcriptions de madrigaux et de chansons, à quoi s'ajoutaient des danses. Ainsi Attaingnant publie-t-il plusieurs *Livres de violle* où paraissent des œuvres d'Étienne Dutertre et de Claude Gervaise (*Septième livre de danceries*, 1557 ; *Danceries à quatre et cinq parties*, 1550). Roland de Lassus écrivit des *Fantaisies instrumentales en quatre parties* pour orgue ou ensemble de violes. C'est en 1566 que parut une des premières méthodes de flûtes et de viole, due à Philibert Jambe de Fer (Lyon) ; il y est dit notamment : « Le violon est fort contraire à la viole... Nous appelons violes celles desquelles les gentilz hommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps. L'autre sorte s'appelle violon, et c'est celui duquel on use en danceries communément et à bonne cause... Il se trouve peu de personnes qui en usent, sinon ceux qui en vivent par leur labeur. » Même en 1636, Mersenne estime que la musique raffinée « convient seulement aux violes », car les violons ont « trop de rudesse » ; les sectateurs des violes contre les partisans des violons s'opposent encore au XVIII^e^ siècle ; Evrard Titon du Tillet (1677-1762) n'écrit-il pas à propos de ces derniers qu'ils sont « instruments bruyants et bons à faire danser » (*Descriptions du Parnasse français*) ? En Angleterre, les ensembles de violes connurent leurs heures de gloire de 1530 environ à la fin du XVII^e^ siècle ; les virginalistes de ce temps composent beaucoup pour les violes ; d'ailleurs, à 4 ou 5 voix, les

Fantasies sont exécutables ici ou là, sur clavier ou par les cordes. Relevons notamment les noms de O. Gibbons, W. Byrd, T. Morley, J. Cooper (Giovanni Coperario), A. Ferrabosco II, T. Lupo, W. Lawes, J. Jenkins, M. Locke, H. Purcell ; ce dernier donne, en 1680, un des modèles tardifs de compositions pour violes. Dans l'*Orfeo* de Monteverdi, on saura admirer la richesse de l'instrumentation confiée aux cordes : deux violons, dix violes *da braccio* (en quatre modèles), trois violes de gambe, deux contrebasses. L'école française de violes est surtout illustrée par M. Marais, Caix d'Hervelois, et A. Forqueray, qui furent les maîtres de Ernest-Christian Hesse (1676-1762), le plus remarquable virtuose de basse de viole que connut l'Allemagne et auteur de sonates pour basse de violе fort appréciées. En Italie, on apprécia très tôt le violoncelle et la basse de viole disparut rapidement des ensembles instrumentaux. Telemann et Haendel (qui fut le dernier membre de la famille à continuer une carrière importante au XVIII^{e} siècle) ont composé des sonates pour basse de viole ; avant la RévoIution française, un des plus grands virtuoses de Ia gambe fut l'élève de J.-S. Bach, Karl-Friedrich Abel (1725-1787). Bach composa trois sonates pour clavecin et viole de gambe (vers 1720, BWV 1027-1029), qui figurent parmi les œuvres principales de la littérature de viole ; dans le *Sixième Concerto brandebourgeois*, il exige deux violes de gambe ; on en trouverait aussi dans Ies *Passions selon saint Jean* et *selon saint Matthieu*, ainsi que dans certaines cantates (*Tritt auf die Glaubensbahn*, BWV 152 ; *Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft*, BWV 205). On employa souvent la viole à la place de l'alto comme instrument intermédiaire entre violon et violoncelle ; c'est Johann Fischer (1646-1721) qui fut partisan de substituer l'alto à la viole.

Pierre-PauI LACAS

VIOLE D'AMOUR

Instrument à cordes et à archet, proche parente et de la viole et du violon. De la viole, la *viola d'amore* possède la caisse plate, les cordes nombreuses (six ou sept), le manche large, I'accord à base de quartes et de tierces. Du violon elle se rapproche, car elle n'a pas de sillets et, comme lui, elle se joue à l'épaule. Par sa taille, elle ressemble à un alto à hautes éclisses. De nombreux compositeurs en usèrent à cause du charme particulier de sa sonorité, qui lui vient d'un deuxième jeu de cordes sympathiques tendues sous la touche et qui traversent le chevalet ; on en compte de sept à quatorze, accordées diatoniquement ou chromatiquement. Ce serait au son caractéristique d'écho qui en résulte que l'instrument devrait son nom (les cordes sympathisant amoureusement...). L'origine de cet instrument est controversée ; c'est le violiste anglais Daniel Farrant, musicien de Jacques I^{er} entre 1606 et 1625, qui l'aurait inventé. Au XVIII^{e} siècle, certaines violes d'amour ignorèrent les cordes sympathiques ; en revanche, elles étaient montées en cordes de laiton et non de boyau. Dans tous les cas, la viole d'amour est essentiellement un instrument soliste, un peu à la manière du quinton et du pardessus de viole, quoique ses emplois aient été ennoblis si l'on tient compte de la valeur de certaines œuvres où elle intervient. Ordinairement, elle accompagnait un air d'opéra ou de cantate. Vivaldi y a recours dans certains concertos pour ajouter un pittoresque de timbre. J.-S. Bach a laissé quelques-unes des plus nobles pages confiées à la viole d'amour : il y a deux violes d'amour dans la *Passion selon saint Jean*, une dans la cantate *Tritt auf die Glaubensbahn* (1715) pour le dimanche après Noël, l'autre dans la cantate profane *Der zufriedengestellte Äolus* (1725) pour un

anniversaire. On peut signaler enfin que la *violetta marina*, le *siné keman* turc et le *hardingfela* norvégien sont des espèces de violes d'amour.

Pierre-Paul LACAS

Pierre-PauI LACAS

inouïe. En effet, un instrument de musique représente une combinatoire entre un nombre considérable de variables dont beaucoup échappent largement à la physique, en particulier celles qui relèvent de la psychophysiologie auditive – une science où subsistent bien des « ombres ».

• Considérations esthétiques

Beaucoup d'auteurs vantent la beauté de la forme du violon. Une forme est belle lorsque les rapports entre ses diverses dimensions respectent un certain nombre de lois géométriques et perceptives. À l'époque de la création du violon, l'esthétique des proportions préoccupait nombre d'artistes. Les architectes, notamment, reprenant des idées de l'Antiquité, avaient remis en honneur diverses doctrines sur la beauté des formes, dont l'une des plus connues est celle du nombre d'or : lorsqu'on partage un segment de droite en deux parties telles que le rapport entre le tout et la plus grande partie soit égal au rapport entre la grande et la petite partie, on a réalisé la « section dorée ». Si la longueur du « tout » est égale à 1, le point de partage en question se trouve à 0,618... d'une extrémité. On peut dès lors imaginer une forme dont toutes les dimensions soient reliées entre elles par le « nombre d'or » (1,618...). Cette forme présente alors une « eurythmie » particulière confirmée par les recherches des psychophysiologues (G. T. Fechner). Quoi qu'il en soit, maints chercheurs ont tenté l'analyse de la forme du violon à l'aide du nombre d'or, et l'on a même retrouvé des coïncidences qu'on peut difficilement attribuer au hasard, mais plutôt à une connaissance approfondie de certaines règles d'esthétique classique fort bien connues durant la Renaissance.

• Prohlèmes technologiques de

construction

Le fabricant de violons traditionnel, le « luthier », fait un métier difficile. Il doit d'abord acquérir les bois nécessaires, tels que l'épicéa et l'érable. Ces bois doivent présenter des qualités bien définies. Ils doivent être « nerveux » (modules d'élasticité élevés), légers (faible masse volumique ou « densité »), peu sujets à la déformation permanente. Les bons bois de lutherie viennent de Roumanie, de Hongrie, du Tyrol, de Suisse. On les laisse sécher dans certaines conditions pendant plusieurs années. Puis le luthier (cf. gravure) choisit un « modèle », généralement copié des anciens italiens de l'époque classique. Un « moule » en bois plein, ayant la forme intérieure de la caisse, lui permet de réaliser et de monter les « éclisses », sur lesquelles on collera fond et table. Le fond est tiré d'une planche d'érable modelée en forme de voûte, afin que l'instrument puisse résister à la déformation provenant de la tension des cordes (environ 25 kgf en tout). Le fond est ensuite « vidé », les épaisseurs finales étant faibles (de 2 à 5 mm environ). Tout ce travail se fait à l'aide de gouges creuses, de petits rabots à semelle bombée, de racloirs, de papier de verre, etc. Enfin, le fond est collé sur les éclisses. On enlève alors le moule intérieur et on confectionne la table en épicéa tout comme on l'a fait pour le fond. On coupe dans la table deux ouvertures en forme de *f* (les ouïes), puis on colle une « barre » sous le pied gauche du chevalet. La table est ensuite collée à son tour sur les éclisses. La « caisse » est terminée. Les bords sont renforcés par incrustation de « filets » (généralement deux filets noirs et un blanc). On confectionne ensuite le manche à partir d'un bloc d'érable. « Chevillier » et volute sont de vraies pièces de sculpture permettant au luthier de « personnaliser » son violon. Finalement on vernit l'instrument, chaque luthier ayant ses « secrets »... Lorsqu'on veut empêcher la

pénétration trop grande du vernis, on enduit le bois d'un encollage. Les vernis peuvent être à l'alcool, aux huiles essentielles, à l'huile de lin (vernis gras) ; ils sont généralement colorés « dans la masse » et leur application est délicate. En facture industrielle, on utilise couramment des vernis « modernes », appliqués au pistolet, dont l'aspect est souvent moins séduisant que celui des vernis traditionnels. Finalement, on place l'âme, petite baguette d'épicéa, coincée entre la table et le fond, un peu en arrière du pied droit du chevalet, du côté des cordes aiguës. La distance âme-pied du chevalet permet de régler dans une assez large mesure le degré de liberté du pied droit, c'est-à-dire le degré d'acuité des notes aiguës. Pour le grave, régi par la barre, on ne peut malheureusement pas faire de réglage de ce genre sans ouvrir l'instrument.

Enfin on monte les cordes et l'on essaye l'instrument ; on modifie le cas échéant le réglage d'âme, les dimensions du chevalet. L'instrument, soumis à des contraintes assez fortes venant de la tension relativement élevée des cordes, se déforme toujours plus ou moins au début, et la « sonorité » évolue pendant tout ce temps. Mais après quelques semaines ou quelques mois, le violon se « stabilise » et on peut alors en jouer dans de bonnes conditions pendant fort longtemps, moyennant quelques précautions (éviter les chocs, l'humidité, etc.).

La facture traditionnelle est quasi artisanale ; mais il existe aussi une production industrielle. On ne peut obtenir, alors, une qualité sonore stable que si les bois sont de même qualité ou si l'on retouche chaque instrument. Le violon bien fait étant « inusable », le luthier moderne vit difficilement de son métier.

Fruit d'une heureuse initiative d'un luthier du XVI^{e} siècle, le violon reste un instrument traditionnel exemplaire, offrant à qui veut

Au XIX^e^ siècle fleurissent des œuvres dans toute l'Europe. Paganini pousse la virtuosité à un point jamais atteint. Puis viennent Baillot, Kreutzer, Spohr, Sevčik, Rode. Tous ces violonistes composent pour leur instrument, qu'ils connaissent bien et dont ils savent exploiter les possibilités. Si leur musique a vieilli, on ne peut disconvenir qu'elle est merveilleusement écrite pour l'instrument et qu'elle exige une technique sans failles. Les compositeurs les plus illustres écrivent : Mendelssohn, Brahms, Saint-Saëns. Dès le début du XX^e^ siècle, de plus en plus, deux directions s'amorcent : musique « sérieuse » (concertos, quatuors, sonates, trios) et morceaux de genre, qui semblent souvent douteux aujourd'hui (romances, pots-pourris, variations sur des airs d'opéras, fantaisies). Cependant, des œuvres remarquables paraissent, véritables modèles pour les violonistes : la *Havanaise* de Saint-Saëns, la *Symphonie espagnole* de Lalo... Fauré, Franck, Ravel, Prokofiev écrivent aussi pour l'instrument. La technique violonistique est poussée à un point qui semble impossible à dépasser avec Sarasate, Wieniawski, Ysaÿe, Enesco, Jacques Thibaud, Benedetti, Zino Francescatti. Les quatuors Capet, Calvet, Pascal, Loewenguth, Poulet, Pasquier, Juilliard, Végh, La Salle, Arditti aussi bien que les grands solistes : D. Oïstrakh, L. Kogan, I. Stern, N. Milstein, Y. Menuhin, mettent en valeur des œuvres raffinées où le violon est maître chez lui. Cependant, le développement des moyens électroacoustiques et les nouveaux modes de jeu enrichissent l'écriture violonistique telle qu'elle est mise en œuvre par L. Nono dans *La lontananza nostalgica utopica futura,* B. Ferneyhough dans *Intermedio alla ciaccona,* H. Lachenmann dans *Reigenseliger Geister* ou E. Nunes dans *Einspielung I.*

Nous assistons aussi à un retour d'intérêt pour les musiques de violon de l'époque baroque, n'exigeant pas une virtuosité aussi poussée que celle d'un Ysaÿe... et qu'un amateur moyen réussit à

vol. LXXII, n° 6, 1982
D. D. BOYDEN, *The History of Violin Playing*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1990
A. CONFORTI, *Le Violon*, trad. de l'italien R. Petrelli, Flammarion, Paris, 1989
I. GALAMIAN, *Enseignement et technique du violon*, trad. de l'anglais G. Mannoni, Van de Velde, Luynes, 1993
D. GILL, *Le Grand Livre du violon, ibid.*, 1984
L. DE LA LAURENCIE, *L'École française de violon de Lully à Viotti*, 3 vol., Paris, 1922-1924, rééd. Minkoff, Genève, 1992
É. LEIPP, *Le Violon*, Masson, Paris, 1965
M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, 1636, rééd. fac-similé, 3 vol., éd. du C.N.R.S., Paris, 1986
M. PINCHERLE, *Le Violon*, P.U.F., Paris, 1966, rééd. 1983.

VIOLONCELLE

Instrument à cordes à archet, accordé une octave au-dessous de l'alto, Ie vioIoncelle ne reproduit pas, comme ce dernier, les exactes proportions du vioIon. Si Ie dessin de Ia tabIe est identique, le manche est plus trapu, les éclisses plus larges et le chevalet plus haut. Ces différences de proportion ne sont pas le fait du hasard, mais le fruit de longues recherches qui ont eu pour but de concilier les exigences de I'acoustique et les possibilités physiques des instrumentistes.

Archets.

Sonnant à l'octave grave de l'alto, le violoncelle aurait dû avoir des cordes deux fois plus longues. Mais cette logique ne pouvait s'appliquer car cela aurait entraîné des pressions excessives et des écarts de doigts démesurés. La limitation de la longueur des cordes est compensée par une architecture différente de la caisse afin d'obtenir la hauteur des sons prévus.

L'étendue du violoncelle est de trois octaves et une quinte.

• Histoire

L'histoire du violoncelle, dont l'ancêtre le plus direct est le rebec, est parallèle à celle des autres instruments de la famille des violons : violon, alto et contrebasse. Le violoncelle apparaît au tout début du XVI^e^ siècle en Italie, où il connaîtra une grande variété de dénominations : *basso di viola, bass viol de braccio, bassetto di viola, basso viola da brazzo, viola, viola da braccio, violone basso, violonzino...*

Il semble que ce soit Andrea Amati (avant 1511-1577), luthier à Crémone, en Lombardie, qui a donné au violoncelle les caractéristiques fondamentales qui sont les siennes depuis lors. Cependant, l'instrument est d'abord suspendu au cou de l'interprète, notamment dans les cortèges. Puis, au XVII^e^ siècle, l'instrumentiste le tient serré entre les genoux, à la manière de la viole de gambe, ce qui entraîne une pression des genoux sur les éclisses ; ces positions peu stables sont plutôt périlleuses et ne facilitent pas une bonne émission du son. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e^ siècle que l'on imaginera de le surélever au moyen d'une pique qui allège en grande partie la pression sur les éclisses. Cette pique en bois

Depuis lors, même si son évolution n'a pas été aussi rapide que pour le violon, le répertoire pour violoncelle n'a cessé de grandir tout au long du XIXe et du XXe siècle. Ce dernier, qui est celui de la musique enregistrée, a rendu célèbres notamment les noms de Pablo Casals (1876-1973), Emanuel Feuermann (1902-1942), Gregor Piatigorsky (1903-1976), Pierre Fournier (1906-1986), Leonard Rose (1918-1984), Janos Starker (1924-2013) et Mstislav Rostropovitch (1927-2007).

• Œuvres majeures

Le répertoire pour violoncelle est extrêmement varié. Parmi les œuvres les plus emblématiques, on citera les *Six Suites pour violoncelle seul*, BWV 1007-1012 de Jean-Sébastien Bach, dans lesquelles toutes les possibilités d'écriture propres à la polyphonie sont épuisées, les cinq *Sonates pour violoncelle et piano* de Beethoven (1796-1815), le *Concerto pour violoncelle* de Schumann (1850), le *Premier Concerto pour violoncelle* de Saint-Saëns (1875), le *Concerto pour violoncelle* de Lalo (1877), le *Double Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms (1887), le *Concerto pour violoncelle* de Dvořák (1896), le poème symphonique avec violoncelle principal *Don Quichotte* de Richard Strauss (1898).

Les compositeurs du XXe siècle ont donné au violoncelle un rôle de tout premier plan en explorant, comme l'avait fait Bach, toutes ses ressources de l'instrument à travers ses modes de jeu. Transformant le son du violoncelle, des compositeurs comme Henri Dutilleux (*Tout un Monde lointain, Concerto pour violoncelle*, 1970), Pierre Boulez (*Messagesquisse, pour violoncelle solo et six violoncelles, sur le nom de Paul Sacher*, 1976) ou Elliott Carter (*Concerto pour violoncelle*, 2001) nous font entendre à travers ces

VIRELAI

Du XIIIe au XVe siècle, forme la plus répandue de la chanson française. Le virelai classique débute, comme le rondeau, par une strophe-refrain reprise après chacune des trois strophes-couplets de huit vers. De plus, la dernière partie de la strophe reprend ordinairement la mélodie du refrain. Le virelai a d'abord été une danse, puis une chanson à danser (ballettes du XIIIe siècle). On rencontre la forme du virelai dans les laudi italiennes du XIIIe siècle et, en Espagne, dans les cantigas de Santa Maria ; de même dans le villancico du XVe siècle. C'est au XIVe siècle que le virelai acquiert son autonomie véritable : Guillaume de Machaut en est le maître incontesté. Il comporte alors nécessairement un accompagnement musical.

Pierre-Paul LACAS

VIRGINALISTES ANGLAIS

Nom donné à nne pléiade de compositeurs dont les œuvres voient le jour entre 1560 et 1620 environ et sont écrites pour virginal ; le terme désigne alors en Angleterre tous Ies instruments à clavier et à cordes pincées. Ce n'est que plus tard que sera établie la distinction entre harpsichord (clavecin) et virginal (qui deviendra synonyme d'épinette, instrument à un seul registre, sorte de petit clavecin portatif). L'origine du terme serait selon Ies uns le mot *virga* (sautereau), selon les autres le fait que l'instrument, le plus souvent en forme de boîte rectangulaire avec clavier sur le côté, était généralement joué par des jeunes filles. On ne saurait en tout cas y voir une allusion à la « reine vierge » (Élisabeth). En tant qu'instrument, le virginal n'est d'ailleurs pas d'origine anglaise, et, au xvi^{e} siècle, c'est surtout aux Pays-Bas qu'on en fabrique. Mais la musique écrite pour le virginal appartient bien à l'Angleterre, qui donne ainsi naissance (par-delà l'influence reçue d'un Cabezón, par exemple, arrivé en 1554 avec la suite de Philippe II à la cour de Ia reine Mary, où il introduit le nouveau style espagnoI, en particulier la variation) à la première grande école occidentale de compositeurs pour clavier. Le premier musicien à composer pour le virginal est sans doute Hugh Atson (mort en 1552), et le plus grand très certainement John Bull (1562 env.-1628), dont les œuvres dénotent une virtuosité d'autant pIus extraordinaire qu'à I'époque, Ie passage du pouce étant encore chose inconnue, on ne joue le plus souvent qu'avec trois doigts de chaque main. Immédiatement après lui se situent William Byrd (1543-1623), dont environ cent cinquante pièces nous sont parvenues, Thomas Morley (1558-1602), OrIando Gibbons (1583 env.-1625) et Giles Farnaby (1563 env.-1640), qui

Femme sans ombre, Richard Strauss, 1919). Plus rarement devineresses (Ulrica, *Un bal masqué*, Verdi, 1859) ou personnages à caractère burlesque (Mrs. Quickly, *Falstaff*, Verdi, 1893).

Soupirant devant le déclin des castrats, Rossini s'attache à ce qui lui semble leur correspondre le mieux, et ce sont les altos (voire les mezzo-sopranos), travestis ou non, qu'il choisit pour héroïnes : Isabella (*L'Italienne à Alger*, 1813) et Tancredi (rôle-titre, 1813), Rosina (*Le Barbier de Séville*, 1816), et Angelina, dont les sœurs sont de façon très révélatrice soprano et mezzo (*La Cenerentola*, 1817). Dernier emploi, et non le moindre : à femme exceptionnelle, par son caractère ou sa destinée, voix exceptionnelle. Carmen l'indépendante (rôle-titre, Bizet, 1875), Dalila la perfide (*Samson et Dalila*, Saint-Saëns, 1877), Charlotte la raisonnable (*Werther*, Massenet, 1892), Padmâvatî l'héroïque (rôle-titre, Roussel, 1923), Lucrèce la loyale (*Le Viol de Lucrèce*, Britten, 1946), ou Madame Flora le médium (*Le Médium*, Menotti, 1946) sont toutes des mezzos-altos.

Même si Strauss les aime peu (Narraboth, le Chanteur italien, Bacchus, l'Empereur n'ont pas de poids), les ténors ont le beau rôle, eux dont les noms fleurissent en lettres d'or au XIX^e^ siècle et que flatte l'opéra italien. Mais les barytons ne sont pas en reste : *Don Giovanni* (Mozart, 1787), *Guillaume Tell* (Rossini, 1829), *Pelléas et Mélisande* (Debussy, 1902), *Cardillac* (Hindemith, 1926), *Mathis le peintre* (Hindemith, 1938), *Le Prisonnier* (Dallapiccola, 1949), *Saint François d'Assise* (Messiaen, 1983) les honorent d'aussi belle manière. En dehors de Don Giovanni, ils sont valets ou seconds chez Mozart (Leporello, Masetto, Guglielmo, Papageno), malgré la figure emblématique de Figaro (*Les Noces de Figaro*, 1786, et bientôt *Le Barbier de Séville*, Rossini, 1816). Il leur arrive d'incarner des figures sombres : Don Basilio (*Le Barbier*), Alberich

Rinaldo (1711), *Tamerlano* (1724) et *Orlando* (1733) de Haendel, ou bien encore de jouer Ottavia (*Le Couronnement de Poppée*) et Cléopâtre (*Giulio Cesare*, Haendel, 1724) en travesti. Les ténors et les basses campent des hommes âgés ou comiques, sages ou puissants tels Charon et Pluton (*Orfeo*, Monteverdi, 1607) ou Sénèque (*Le Couronnement de Poppée*). Pourtant, c'est bien un ténor qui joue les rôles-titres d'*Orfeo* et du *Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1640) de Monteverdi, d'*Egisto* (1643) et d'*Ormindo* (1644) de Cavalli – mais aussi d'Arnalta, la nourrice travestie de *Poppée*. Plus tard, conformément à une tradition déjà ancienne, le prince Idamante sera créé par un castrat soprano (*Idomeneo*, Mozart, 1781). Tandis que le courant français, largement réticent devant les castrats (l'Orphée de Gluck est castrat alto à Vienne en 1762 – *Orfeo ed Euridice* –, mais ténor à Paris en 1774 – *Orphée et Eurydice*), oppose le haute-contre à la basse-taille. Au premier, des héros mythologiques ou marquants : Renaud (*Armide*, 1686) et les rôles-titres de *Persée* (1682) et *Phaéton* (1683) de Lully, Hippolyte (*Hippolyte et Aricie*, 1733), Castor (*Castor et Pollux*, 1737), et les rôles-titres de *Dardanus* (1739) et de *Zoroastre* (1749) de Rameau. À la seconde reviennent des figures nobles ou accompagnant les premiers rôles : Celenus (*Atys*, Lully, 1676), Huascar (*Les Indes galantes*, Rameau, 1735), Thésée (*Hippolyte et Aricie*), Pollux (*Castor et Pollux*). Les femmes sont présentes avec des personnages d'envergure : Armide (rôle-titre), Médée (rôle-titre, Charpentier, 1693), Phèdre (*Hippolyte et Aricie*), Télaïre (*Castor et Pollux*).

• Le travestissement

De tout temps l'opéra perpétua le goût du travestissement et de l'équivoque qu'il suscite. Il symbolise la jeunesse : Chérubin (*Les Noces de Figaro*, mezzo), Roméo (*I Capuleti e i Montecchi*, Bellini, 1830, alto), Urbain (*Les Huguenots*, Meyerbeer, 1836, alto),

Aux tout débuts de l'opéra, il était de bon goût que le virtuose donne à ses exécutions une apparence de facilité et de désinvolture (*sprezzatura*), afin d'en accroître l'effet. Dans la Préface d'*Euridice* (1600) de Jacopo Peri, l'un des deux premiers opéras dont la musique ait été conservée, le compositeur et chanteur Giulio Caccini évoque cette *sprezzatura del canto* comme l'une des caractéristiques essentielles du nouveau style dramatique : « Dans cette manière de chanter, j'ai fait usage d'une certaine *sprezzatura*, dont j'estimais qu'elle tenait du noble. » Il reprenait en fait un concept forgé par Baldassarre Castiglione, qui, dans son célèbre *Livre du courtisan* (*Libro del cortegiano*, Venise, 1528), définit ainsi l'art véritable : « Il faut fuir, autant qu'il est possible, *l'affectation*, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura*, qui cache l'art [...]. Pour cette raison, on peut dire que le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher, car, s'il est découvert, il ôte entièrement le crédit et fait que l'on est peu estimé. »

• La virtuosité triomphante

L'ouverture à Venise de théâtres lyriques publics et payants, à partir de 1637, modifia cette attitude. La fin de l'appartenance exclusive des chanteurs aux cénacles aristocratiques ou ecclésiastiques, l'importance grandissante des préoccupations commerciales, la nécessité vitale du succès et le développement d'un véritable star system rendirent la virtuosité de plus en plus démonstrative : on la cultiva avec ferveur comme une fin en soi. D'où l'invention, dès la seconde moitié du XVII^{e} siècle, d'une forme d'air d'opéra pour servir d'écrin à l'épanouissement de cette virtuosité, l'*aria da capo*, une structure tripartite où la fin est une reprise du début (*da capo*, en italien) destinée à être ornée par le chanteur de variations dont il

La vélocité

La vélocité est la forme la plus évidente de virtuosité. C'est l'art des vocalises, abondamment utilisées depuis le XIVe siècle dans la musique italienne, où on les dénomme *passaggi*. À partir du XVIIe siècle, le goût de cet ornement va peu à peu gagner toutes les nations. Au XVIIe siècle, Christoph Bernhard (1628-1692) rappelle qu'elles « doivent être employées avec parcimonie pour que le chant ne paraisse pas pesant et pénible au chanteur, ni fâcheux pour l'auditeur. [...] Ce serait presque bouffon de faire entendre trop de *passaggi*, cette manière doit être utilisée comme le sel et les épices ». L'opéra italien du XVIIIe siècle a produit les exemples les plus remarquables de cette forme de vocalité, en particulier pour l'ornement des *arie da capo*. Au XIXe siècle, Franz Liszt fustige encore ces « entrechats de gosier » qui tendent à envahir les airs des « grands opéras » français.

La souplesse

Plus encore que l'agilité dans les vocalises, la capacité à passer d'une extrémité à l'autre de sa tessiture, ou encore l'aptitude à embellir une mélodie simple par une multiplicité d'« agréments » variés, sont les signes les plus probants d'une technique parfaite en matière de chant classique. Le *canto di sbalzo* (« chant de saut ») constitue l'une des manifestations les plus extrêmes de cette forme de virtuosité : un style mélodique tout en notes disjointes et en sauts d'intervalles impressionnants. Haendel en produisit de saisissants exemples dans ses opéras, en particulier pour les airs de Claudio dans son *Agrippina* (1709), écrits à l'intention d'Antonio Francesco Carli, chanteur dont la voix alliait les qualités d'un baryton à celles d'une basse profonde.

sur les voyelles ouvertes, produit toujours un excellent effet. » À partir du XIXe siècle, la capacité des chanteurs à surmonter le volume toujours grandissant des orchestres, tout en restant capables d'émettre les plus subtils pianissimos, devient également l'un des signes les plus attendus d'une technique aguerrie.

L'élocution

Avec le développement de l'*opera buffa*, au XVIIIe siècle, apparut une nouvelle vocalité, en réaction à l'art presque surhumain des castrats et des *prime donne* de l'*opera seria*. Les rôles bouffes sont des personnages de la vie quotidienne (barbons, serviteurs, bourgeois, paysans), dont l'expression doit être le plus proche possible de la voix parlée. Les vocalises, les suraigus vertigineux sont donc proscrits au profit d'une volubilité inédite dans la profération des mots, soulignée dans la musique par une écriture syllabique au débit très rapide. D'abord modeste dans des *intermezzi* comme le fameux *Serva Padrona* de Pergolesi (*La Servante maîtresse*, 1733), cette technique est portée à son apogée par Rossini dans ses rôles de basse bouffe du *Barbier de Séville* (1816) et de *La Cenerentola* (1817). Un de ses chanteurs préférés s'est particulièrement distingué dans ce genre de virtuosité : le baryton italien Luigi Lablache. Outre une voix d'une gravité (il descendait jusqu'au *mi*1 avec aisance), d'une étendue (trois octaves) et d'une puissance exceptionnelles, il jonglait comme personne avec les mots, comme le remarquait Théophile Gautier après une représentation de *La Cenerentola* : « Cette voix immense jouit d'une agilité sans pareil, elle dépasse en volubilité le caquet de la femme la plus bavarde et le joyeux oiseau de printemps n'a pas un gazouillement plus allègre. »

L'étendue

déchirante et une beauté de son dont rien jusqu'alors n'avait donné une idée. » Rossini, quant à lui, n'apprécia jamais cette transformation technique apportée à un rôle que Nourrit avait créé, et il allait jusqu'à évoquer à ce sujet « le cri d'un chapon qu'on égorge ».

L'invention de l'*ut* de poitrine annonçait une mutation radicale de l'esthétique vocale en même temps qu'une profonde transformation de ce que l'on entendait par virtuosité : le chanteur virtuose prit un nouveau visage, celui-là même qu'on lui connaît encore aujourd'hui.

Denis MORRIER

Bibliographie

R. Blanchard & R. De candé, *Dieux et divas de l'opéra*, 2 vol., Plon, Paris, 1986-1987, nouv. éd. en 1 vol. Fayard, Paris, 2004

R. Celletti, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Florence-Fiesole, 1983, nouv. éd. 1996 (trad. de l'italien par H. Pasquier, *Histoire du bel canto*, Fayard, 1987)

R. Hahn, *Du chant*, P. Lafitte, Paris, 1920, rééd. Gallimard, Paris, 1957

L. Manén, *Bel Canto. The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*, Oxford University Press, Oxford, 1987

M. De montéclair, *Principes de musique, divisez en quatre parties*, Paris, 1736, rééd. Minkoff, Genève, 1972

A. Perroux, *L'Opéra, mode d'emploi*, éd. Premières Loges, Paris, 2000

J. Rosselli, *Il Cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, il Mulino, Bologne, 1993

P. F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologne, 1723 (trad. de l'italien par T. Lemaire, *L'Art du chant : opinions sur les chanteurs anciens et modernes ou Observations sur le chant figuré*, l'Harmattan, Paris, 1998).

VOCALISE

Dans le chant, mélisme développé sur une voyelle et qui en accentue le caractère décoratif, lyrique ou de pure virtuosité. Les vocalises sont aussi un exercice de chant qui, grâce à des formules appropriées, permet d'acquérir une bonne technique de vocalisation. La vocalise eut une valeur magique (chez les gnostiques, par exemple) ; saint Augustin évoque, sous le nom de *jubilus*, la capacité expressive de la joie par la musique vocale « sans paroles » (alléluia) ; c'est ce que les mots sont incapables d'exprimer. Dans les mélismes grégoriens, on nomme vocalise les passages abondamment ornés (répons prolixes) que chantaient des solistes exercés (bel canto) ; à l'origine, ces solos étaient improvisés partiellement. On rencontra à partir du XIII^e^ siècle de longs mélismes incorporés dans la polyphonie ; au XIV^e^ siècle et ensuite, ils obéissent rigoureusement à la mesure (Guillaume de Machaut, Isaac, Josquin Des Prés, Ockeghem), mais les vocalises se développent jusqu'à l'excès en Italie (*frottola*, *strambotto*), alors que les Allemands et les Anglais les apprécient peu. Du XVIII^e^ siècle à nos jours, avec l'*aria da capo* (air de cour), sont permises toutes les prouesses ; la voix humaine affirme ses possibilités, arpèges, gammes, *passaggi*, etc. (coloratur), non sans tomber parfois dans des excès contraires à l'expression juste de la musique.

Pierre-Paul LACAS

VOIX

Introduction

La voix, premier des instruments, permet à la pensée de se muer en structures chantées ou parlées. Les vibrations se propagent dans l'air, porteuses d'un sens et même d'un « devenir ». Cependant, si le « surgissement explosif », dont parle Nietzsche, n'est pas suffisamment contrôlé, une souffrance indicible envahit le chanteur : celui-ci a l'impression de trahir ce qu'il doit traduire. Les techniques vocales, qui jouissent d'un grand prestige auprès des néophytes, remédient à cet inconvénient. Elles maîtrisent la respiration, l'émission, l'articulation, l'intensité des sons ; elles font prendre conscience de la différence entre le temps musical et la durée psychologique ; elles mettent en équilibre la voix et l'orchestre.

Il est convenu de distinguer le chant sacré du chant profane. Par un « doux murmure » – suprême contradiction –, le chant sacré incarne la puissance du verbe, et c'est pourquoi Marcel Beaufils affirme que « la faute contre le verbe est la première des fautes contre l'esprit ». Le chant profane, lui, donne vie au monde des passions, aux rires et aux larmes, en un mot à ce que l'on nomme « opéra ». Dans d'autres civilisations, la voix de l'aède ou du barde rend présents des faits historiques ou légendaires, celle des pleureuses accompagne les cérémonies funéraires et celle de l'aimé chante l'aimée.

1. Tradition occidentale

demeure pas insensible confèrent à celui-ci « une mystérieuse présence ».

Au Moyen Âge, la multiplication des maîtrises ne nuit pas à la permanence des principes fondés sur la spontanéité. L'enfant apprend à traduire en sons les impulsions du cœur, et cette expression libératrice a valeur éducative. Le travail de la voix avant la mue ne doit donc pas être minimisé : il procure la qualité et la souplesse. À cet âge, la personnalité vocale se dessine, surtout si le goût du « bien chanté » a été transmis par le père. Au XVIIe siècle, la maîtrise que dirige le cantor maintient la tradition d'une musique orientée vers le spirituel, et Jean Planel a raison de proposer l'école de chant comme un modèle de formation humaine.

Après la Révolution, les maîtrises disparaissent peu à peu. Un nouveau genre, le bel canto, délaisse la qualité au profit de la quantité. Le chanteur fait place au virtuose, à la prima donna, à la diva. Mais ceux-ci sont rares. S'ils ne réussissent sans cesse leur performance, ils sont contraints d'abandonner la scène. De nos jours, la presse, la radio et les éditeurs de disques ne prêtent attention qu'aux « voix d'or ». Cette sélection à des fins commerciales – injuste parfois – dessert la cause d'un art libre. Certains se demandent – et il ne faut pas s'en étonner – si la notion de voix, autrefois si subtile, n'est pas sujette à révision, si l'outrance des « contre-ut » ne tue pas le théâtre lyrique. D'autres s'en prennent au « chanteur de charme » qui, malgré son appellation, ignore le plus souvent les ressources du genre incantatoire. La vedette ne se méprend-elle pas sur le sens du mot « populaire » ? Populaire a-t-il jamais été synonyme de vulgaire ? Il serait facile de douter...

• Scientifiques et professionnels du chant

Cependant, grâce aux travaux des scientifiques, la connaissance du mécanisme vocal n'a jamais été aussi complète ; R. Husson (1949), P. Laget (1952), A. Moulonguet (1952-1953), G. Portmann (1954-1957), A. Tomatis, A. Soulairac, L. Lapicque, É. Garde ont effectué des expériences sur le chien, puis sur l'homme. Celles-ci pourraient aider les professionnels à sortir de l'empirisme.

L'École de physiologie vocale de la Sorbonne découvre que le chanteur perçoit des sensibilités internes. Lilli Lehmann et Enrico Caruso en avaient déjà compris l'« extrême importance ». Aujourd'hui les chercheurs constatent l'existence de diverses « plages » : les plages pharyngo-buccales, dont la stimulation produit un accroissement du mordant de la voix ; les plages naso-faciales, dans lesquelles une partie de l'énergie vibratoire se perd ; les plages laryngées, aux sensibilités diffuses mais néanmoins à surveiller, lorsque l'augmentation de l'intensité produit une sensation de piqûres au niveau des cordes vocales. Il faudrait encore mentionner les sensibilités de la musculature thoracique qui activent le tonus glottique. Enfin la perception « nette et consciente » des sensibilités internes permet au chanteur d'apprécier son émission et, si besoin, de la corriger. A. Soulairac a même donné le nom de « schéma corporel vocal » à l'ensemble de ces sensations. Si ces découvertes étaient connues des praticiens de la voix, nul doute que l'étude du chant commencerait par une prise de conscience du corps.

• Les relations privilégiées

Les anatomistes soutiennent qu'historiquement les poumons, le larynx, les cordes vocales et les cavités bucco-pharyngées auraient eu d'abord une fonction respiratoire. Peu à peu ces organes se seraient adaptés à la phonation. Si l'on se place dans la ligne de

l'évolution de l'espèce, les théories de ceux qui comparaient, au début du xx^{e} siècle, l'appareil vocal à un instrument à anche paraissent singulièrement rétrogrades. La pratique du « soufflet de forge » fausse les données du chant : les expériences entreprises par A. Moulonguet et G. Portmann prouvent que « les cordes vocales peuvent vibrer en l'absence de tout courant d'air et sous le seul effet des stimulations nerveuses ». Comme le souligne É. Garde, si l'on fait du bruit avec son larynx, on parle et on chante avec son cerveau. Quel professionnel n'a pas été soumis au caprice de ses nerfs ! L'action des muscles étant commandée par les centres nerveux, l'art du chant reflète l'épanouissement, le calme intérieur. Caruso ne disait-il pas après une représentation : « Je ne sais pas moi-même d'où me vient cette puissance de voix et ce pathétique ? »

Un autre conditionnement commence dès la première enfance : celui de la voix et de l'oreille. Celle-ci ne se contente pas de recevoir les modulations de la voix maternelle comme une « bouche sonique », elle les analyse comme une machine cybernétique, puis dirige la phonation. L'enfant reproduit à sa manière ce qu'il a entendu. Les nombreuses expériences et contre-expériences effectuées par A. Tomatis démontrent, d'une part, que la phonation chantée dépend de l'audition – cela, par des phénomènes d'éblouissement sonore qui perturbent le contrôle –, d'autre part, que l'intensité des sons émis par le chanteur peut altérer son audition et même sa voix.

D'autres correspondances peuvent être constatées : l'action des hormones sexuelles (mâles ou femelles), qui abaisse la voix d'une octave lors de la mue (difficile, selon Labarraque, chez les petits professionnels) ; l'action des glandes surrénales, qui enlève la fatigue (le baryton de l'Opéra Pierre-Léon Melchissédec, né à Clermont-Ferrand en 1843, se produisait encore à l'âge de quatre-

régularité de l'expiration maintient la fréquence des vibrations. Si cette fréquence, pour des raisons purement musicales, doit varier, il faut restreindre ou augmenter l'arrivée de l'air et, en conséquence, modifier le comportement de la glotte. À cet instant, les cordes vocales se tendent plus ou moins et les sons changent de hauteur. Ainsi s'explique que le larynx commande la justesse.

À l'émission se rattachent les notions de timbre et d'intensité. La notion de timbre implique un certain nombre de qualités : le volume, apprécié du public lyrique ; le vibrato, modulation normale de basse fréquence – selon R. Husson, cinq par seconde pour la basse, six pour le baryton et sept et demi pour le ténor – qui apparaît en cas de voix « appuyée » et devient parfois pathologique (diminution de fréquence), d'où le chevrotement, le trémolo de certains chanteurs. La notion d'intensité permet de définir l'emploi : grand-opéra, opéra, opéra-comique, opérette, salon, micro ; cette notion est d'ailleurs toute relative car le chant est affecté par les dimensions de la salle ; les voix qui développent une intensité de cent vingt décibels conviennent, seules, aux premiers rôles du théâtre lyrique. La « couleur » de la voix dépend de la grandeur et de la forme du palais, de la bouche, de la langue et du pharynx ; elle provient aussi de « l'extériorisation du comportement des muscles en action ». C'est, en effet, la couleur qui donne la « possibilité expressive » : la voix épaisse et sombre s'adapte parfaitement aux emplois lyriques, mais ceux-ci imposent une conduite en rapport avec la mise en scène et, outre des contraintes scéniques, des obligations d'ordre rythmique pour que l'attaque des autres voix ne soit pas décalée dans le temps. Le mordant ainsi que les inflexions vocales et les mobilités du geste et du visage remportent les suffrages du public des concerts populaires. Le style expressif et sobre – même si le volume de la voix est réduit à la mesure de la salle – soulève l'admiration de ceux qui assistent au concert

classique. Quant à la voix d'église – à plus forte raison si elle intervient au cours de la liturgie –, elle se distingue par la clarté du timbre et l'« esquisse » des moyens.

Pour ne pas « forcer sa voix » dans l'aigu, le chanteur qui monte une gamme doit, à partir du *mi* 3 pour le ténor, « couvrir les sons ouverts ». Si le « passage » est correctement réalisé, l'ensemble du larynx se décontracte et l'on constate même, à la radiographie, une dilatation du pharynx et un abaissement du « bloc laryngé ». L'étirement des cordes vocales qui en résulte provoque une excitabilité qui permet à la voix de produire les sons aigus. Lorsque la voyelle est fermée, la « couverture du son » a lieu environ une quinte en dessous (R. Husson). Les maîtres d'autrefois l'appelaient « le petit passage » parce qu'il a lieu sans que le chanteur s'en aperçoive.

• La classification des voix

La tessiture permet la classification des voix. Si l'on tient compte de la voix du chanteur, on pourrait la définir comme le groupe de sons que celle-ci émet le plus aisément : la recherche de la tessiture exige un long travail en direction du grave et de l'aigu, car les dispositions vocales se révèlent peu à peu. Cependant, si elle respecte la personnalité vocale, cette définition englobe une quantité de convenances individuelles. Chacun possédant sa propre tessiture, toute généralisation semble impossible à effectuer. Il est donc nécessaire de distinguer la tessiture de l'étendue vocale type. Celle-ci a été définie par les scientifiques qui prennent en considération le fait que les fréquences vibratoires dépendent du temps de l'excitabilité, ou chronaxie, du nerf laryngien. Une classification a été établie qui, pour les voix de femmes, va du soprano ultra-aigu au contralto et, pour les hommes, du ténor suraigu à la basse profonde.

plus au chant français qu'au chant allemand, n'est pas sans risque. La *voix de nez*, c'est-à-dire celle qui nasalise trop les voyelles, peut amener la disparition de la quinte aiguë.

Jacques PORTE

2. Techniques vocales dans les théâtres d'Asie orientale

Dans les théâtres d'Asie orientale, que ce soit le *jingxi* chinois, le *nô*, le *kabuki* japonais ou le *hat tuông*, le *hat chèo*, le *hat cai luong* vietnamiens, la déclamation et le chant sont très importants.

Les techniques vocales varient d'un pays à l'autre et, bien entendu, elles diffèrent en de nombreux points de celles qui sont en usage en Occident. On ne trouve pas la même distinction entre voix de soprano, de ténor ou de baryton. La manière de respirer, de prononcer les mots ou d'orner les notes est parfois déconcertante pour un chanteur occidental.

• Les timbres

Dans les théâtres des pays de l'Asie orientale, on recherche les timbres inhabituels de la voix, dans l'aigu comme dans le grave.

La voix dite « de tête » – ou « du cerveau », dans la tradition vietnamienne –, très proche de la voix de fausset, est utilisée dans la déclamation et le chant, dans le jingxi (Chine) et le hat tuông (Vietnam). Elle convient aux jeunes rôles masculins ou féminins. C'est ainsi que le *xiaosheng*, jeune homme dans le jingxi chinois, a une voix très particulière : une syllabe prononcée dans le grave est suivie d'une autre prononcée avec la voix de fausset.

La voix gutturale ou pharyngienne, un peu plus grave et plus sonore que la voix naturelle, se rencontre surtout dans le nô japonais ; c'est une voix qui, selon Akira Tamba, « donne une sensation d'intensité dramatique, d'énergie virile, de grandiloquence et de calme ». Dans le théâtre vietnamien, les rôles de vieillard utilisent cette voix, mais d'une manière moins large que celle du théâtre nô. Elle est obtenue en tirant le menton vers l'intérieur et en comprimant le gosier.

La voix de poitrine est celle des rôles de guerriers au « visage peint » dans les théâtres chinois et vietnamiens, une voix pleine, avec une grande puissance de souffle, et qui résonne dans la cavité thoracique.

Il existe d'autres voix particulières qui expriment les sentiments violents, comme la voix dite « du foie » (*giong gan*) ou celle « des intestins » (*giong ruôt*) dans la tradition vietnamienne, utilisées pour exprimer respectivement la colère et la douleur morale.

• Le souffle

Chaque acteur doit apprendre à « prendre le souffle » (*lây hoi*). L'entraînement d'un acteur dans la tradition chinoise commence par des exercices de respiration : celle-ci doit être abdominale, et l'expiration doit être lente ; il s'agit là d'une technique respiratoire très proche de celle du yoga. Le souffle est si important que la cavité abdominale doit être vide pour faciliter la respiration, ce qui explique que les grands acteurs ne prennent pas leur repas avant le spectacle. Zeami (1363-1443), dans son traité des Seize Opuscules de l'émission vocale du nô, donne toute une série de conseils à ce sujet : « Il faut retenir le ton dans le souffle, entonner dans le ton, articuler les paroles avec les lèvres » (traduction de René Sieffert).

Il y a, selon Zeami, deux sortes de voix : la voix horizontale qui procède de l'expiration, et la voix verticale qui a le timbre de l'inspiration, c'est-à-dire le timbre du son filé. « Par cet usage de l'expiration et de l'inspiration, on obtiendra une sensibilité sonore qui enrichit la voix et qui colore le chant » (traduction d'Akira Tamba).

• La prononciation

Dans le jingxi chinois, l'art vocal réside dans l'exécution des *chang bai*, et l'acteur non seulement doit chanter mais déclamer dans un style poétique et récitatif en tenant compte du rythme de la phrase et des tons linguistiques, car le chinois, comme le vietnamien, est une langue à tons. Chaque syllabe doit être prononcée avec une certaine hauteur et une inflexion appropriée. Dans la tradition chinoise, il existe treize différents groupes de caractères avec des formules appropriées pour les rimes. Dans chaque groupe, certains caractères sont appelés « ronds » et d'autres « aigus ». Une excellente prononciation augmente l'effet de la phrase sur le public.

Dans la tradition vietnamienne, un acteur doit éviter les quatre défauts fondamentaux : *trai*, confusion des deux tons linguistiques *hoi* et *nga* (mélodique haut et glottal haut) ; *be*, confusion d'un ton linguistique avec un autre ; *huot*, mauvaise prononciation des diphtongues ; *chot*, mauvaise prononciation des consonnes.

Dans la tradition japonaise, S. Shimotsuma (1550[51] ?-1616), dans son traité *Soden-cho*, a distingué cinq catégories de syllabes, selon qu'elles sont constituées d'une voyelle, d'une consonne et d'une voyelle, de deux consonnes avec une voyelle, d'une nasale et enfin d'une « coupure ». L'analyse de ce traité a permis à Akira Tamba de remarquer qu'« au moment de l'émission vocale le

chanteur-acteur cherche consciemment à modifier l'articulation habituelle des phonèmes japonais pour obtenir, d'une part, des sons plus graves » et, d'autre part, une modification qui tend également à la « postériorisation », c'est-à-dire au passage des voyelles antérieures aux voyelles postérieures (de *i* vers *a* en passant par *e*, par exemple).

• La technique du rire

Dans le jingxi chinois et le hat tuông vietnamien, le rire était la première qualité d'un bon acteur. La manière de rire constitue l'un des éléments indispensables de la technique vocale des acteurs chinois et vietnamiens. L'acteur chinois Yu Chen Fei était, selon Mei Lan-Fang, rapporté par A. C. Scott, sans égal en ce domaine. Le regretté maître Ong Sau Lai a distingué vingt-neuf manières de rire dans le hat tuông vietnamien : le rire d'un dignitaire civil loyal, celui d'un traître, d'un jeune militaire ou d'un vieux militaire, le rire qui se termine par un sanglot, le rire de provocation, le rire d'un vieil homme sensuel...

• L'intonation et l'expression

Bien prononcer les phrases est essentiel, mais non suffisant. Il faut leur donner les sentiments appropriés. Dans le nô, Akira Tamba a distingué la voix congrulatoire et la voix nostalgique. Dans la tradition vietnamienne, le *ngu khi* (littéralement « le souffle de la parole »), c'est-à-dire l'expression des mots prononcés, doit être rendu non seulement par l'accentuation mais par le rythme de la phrase, par des silences plus ou moins longs, un débit plus ou moins rapide. L'acteur s'entraîne à dire une même phrase avec des intonations différentes selon l'âge et la situation sociale des personnages qu'il incarne.

Dans la tradition chinoise, le *weier*, le goût, autrement dit le style des déclamations, est parfois plus important que la puissance de la voix. Zhou Xin Fang, avec sa voix enrouée et rocailleuse, était très apprécié grâce à son weier.

• Les techniques vocales courantes

Le *vibrato* ne se fait pas comme dans la tradition occidentale. Dans le nô, le vibrato de fréquence « est très large et essentiellement irrégulier. Le nombre d'oscillations varie de trois à six par seconde, et l'ondulation de fréquence peut aller jusqu'à dépasser une quarte [...], alors que la technique occidentale enseigne à exécuter un vibrato de fréquence étroit, d'une grande régularité sinusoïdale » (observation d'Akira Tamba).

Dans la tradition vietnamienne, le vibrato se nomme *dô hôt* (littéralement « verser des grains »). Il imite le rebondissement des grains de perle lorsqu'on les verse sur un plateau. L'écart entre les notes extrêmes du vibrato est souvent assez grand ; la technique du dô hôt, assez proche de celle du *yodel* (mais tout se passe ici à l'intérieur de la gorge et du nez avec passage rapide et alternatif du son guttural au son nasal), pourrait être assimilée au « chevrotement » – considéré comme un défaut technique dans l'art vocal occidental. Le dô hôt est indispensable dans les chants du *diêu Nam* (« mode » *Nam*).

• Vocalises et syllahes ornementales

Les vocalises sont absentes dans le nô. Elles sont souvent utilisées par les acteurs-chanteurs du théâtre cantonnais et aussi par les acteurs du jingxi. Le *qiang* est une des techniques les plus appréciées par les connaisseurs. Chaque type de rôle a son qiang

VOLKSLIED

Par opposition à *Kunstlied* (chanson savante), le terme allemand de *Volkslied* est traduisible faute de mieux par « chant populaire », mais ne recouvre pas exactement les mêmes données que ce vocable français. Le mot est introduit pour la première fois à l'époque moderne par Johann Gottfried Herder (1744-1803), qui veut redonner vie au genre, à propos de son recueil de chants allemands et étrangers, paru ultérieurement sous le titre de *Voix des peuples dans leurs chants* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1807). L'essor du volkslied remonte en Allemagne au XIV^e^ et surtout au XV^e^ siècle. Nombre de ces chants, aux alentours de 1500, sont traités de façon polyphonique par des compositeurs comme Heinrich Finck (1445 env.-1527), Ludwig Senfl (1486 env.-1543), ou Heinrich Isaac (1450 env.-1517), tous trois membres de la chapelle de l'empereur Maximilien, et qui, de la même mélodie, laissent très souvent plusieurs versions, au point de parfois attacher leur nom à tel ou tel air (Isaac à *Innsbruck, ich muss dich lassen*). L'apogée est atteint avec l'époque de la Réforme. De nombreux recueils, avec mélodies notées ou non, témoignent de cette première grande période du volkslied, comme par exemple les manuscrits d'Iéna (XIII^e^ s.) et de Colmar (vers 1460), les deux manuscrits de Heidelberg, le *Glogauer Liederbuch* (XV^e^ s.) ou encore le *Livre d'Erhard Oglin*, le premier imprimé (Augsbourg, 1512). Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, avec l'influence française, l'intérêt pour le volkslied faiblit considérablement. Mais les activités de Herder attirent sur ses beautés l'attention du jeune Goethe, qui écrit des poésies retrouvant l'esprit des paroles de certains « chants populaires »

(*Heidenröslein*). Avec le romantisme, les recueils (plus ou moins authentiques, d'ailleurs) se multiplient : ainsi celui d'Arnim et de Brentano intitulé *Le Cor merveilleux de l'enfant* (*Des Knaben Wunderhorn*, à partir de 1805), ou ceux de Ludwig Uhland et de Freiligrath (traductions). Sur le plan musical, se manifestent alors comme arrangeurs ou comme créateurs Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Friedrich Silcher (1789-1860), et même Johannes Brahms (1833-1897).

Cette abondance (plusieurs milliers de spécimens connus) et cette longue histoire rendent délicate la définition du volkslied. Il ne s'agit pas simplement d'un lied dont on ne connaît l'auteur ni des paroles ni de la mélodie, mais tout aussi bien « d'un lied devenu propriété du peuple ou d'un lied de caractère populaire, c'est-à-dire mélodiquement et harmoniquement simple et aisément assimilable » (Riemann). Alfred Götze, dans *Le Lied populaire allemand* (*Das deutsche Volkslied*, 1929), y voit « un lied faisant partie depuis si longtemps de la tradition chantée des couches les moins évoluées d'un peuple et se confondant stylistiquement avec elles à un point tel que celui qui le chante ne reconnaît plus à quiconque de droit de propriété sur ses paroles ni sur sa mélodie ». Cela dit, le volkslied implique encore un certain nombre de données plus ou moins importantes selon les cas. Il doit être chanté (*Heidenröslein* de Goethe ne devint volkslied qu'après avoir été mis en musique par H. Werner, résultat auquel n'aboutit pas la version de Schubert). La mélodie y est en général plus importante que le texte. Une mélodie savante, en devenant populaire, tend à se simplifier, comme le montre par exemple *Le Tilleul* (*Der Lindenbaum*) de Schubert. Il n'est pas stable mais varie selon les endroits et les époques. Sa simplicité n'est pas synonyme de monotonie. Il s'agit d'autre chose que d'un simple succès à la mode. Son origine est indifférente : il n'est pas nécessairement « bien de culture avili », il peut être né

WESTERN SWING

Le western swing, qui a opéré dès les années 1930 une étonnante synthèse de la country music et du jazz, est l'une des racines précoces et essentielles du rock'n'roll. Cette country music texane, sorte de hillbilly jazz pratiqué par des musiciens en tenue de cow-boys, connaîtra un succès foudroyant.

Ce genre est issu des bals du Texas qui, au XIX^e^ siècle, réunissent dans les ranches des fêtards par centaines. Les orchestres, qui mélangent des influences celtiques, germaniques et mexicaines, comprennent jusqu'à vingt ou trente instrumentistes (fiddles, guitares, banjos, contrebasses, accordéons, trompettes...). Leur répertoire est très divers : danses irlando-écossaises (breakdowns, gigues, hornpipes), airs mexicains, chansons de cow-boys, rythmes cajuns de la Louisiane, airs de danse apportés par les immigrants d'Europe centrale (valses, polkas, mazurkas). Enfin, vers 1890, les musiques de La Nouvelle-Orléans, notamment son ragtime et son jazz naissant, commencent à irriguer ces orchestres texans et changent considérablement la nature de leur musique en leur ouvrant soudain les infinies possibilités de l'improvisation. Désormais, ces orchestres vont faire swinguer tous les thèmes qu'ils interprètent, au grand bonheur des danseurs qui, au fur et à mesure de l'essor pétrolier, sont de plus en plus nombreux à se presser dans de gigantesques salles de bals installées au milieu de la Prairie.

Bien qu'ils aient eu de glorieux précurseurs dans les années 1920 (Prince Albert Hunt et ses Texas Ramblers, les East Texas Serenaders), les véritables fondateurs du genre que l'on appellera

d'abord « hot dance country music » avant western swing sont Bob Wills (1905-1975) et Milton Brown (1903-1936), qui créent en 1931 les Light Crust Doughboys ; ce groupe, qui anime une émission quotidienne de radio à Fort Worth, connaît un succès foudroyant. Les deux hommes, qui nourrissent chacun de grandes ambitions, se séparent assez vite. Brown, plus tourné vers le jazz que Wills, fonde les Musical Brownies, qui, par leur bonne humeur, leur swing furieux et leurs audaces instrumentales, attirent chaque soir des milliers de danseurs. Brown enregistre en quelques années une œuvre abondante et remarquable, très en avance sur son temps ; celle-ci est intégralement disponible dans le coffret *Daddy of Western Swing* (Proper Box). Mais la mort prématurée de Milton Brown dans un accident de voiture laisse la place libre à son rival Bob Wills, qui va, avec ses Texas Playboys, s'imposer comme le « roi » incontesté du western swing.

Cette musique débridée – véritable jazz country – apparaît alors terriblement novatrice, attire les foules et engendre évidemment nombre d'émules et d'imitateurs. Vers 1935-1936, le Texas, l'Oklahoma ou l'Arizona ne dansent plus qu'au son des orchestres de western swing, qui, bien qu'évidemment rivaux, sont malgré tout très solidaires et perméables, les musiciens effectuant des allers et retours d'un ensemble à un autre. Outre Milton Brown et Bob Wills, la scène du western swing est animée par d'autres talents majeurs comme Bill Boyd et ses Cowboy Ramblers, Cliff Brnner et ses Texas Wanderers (qui comprennent le pianiste Moon Mullican), Jimmy Revard et ses Oklahoma Playboys, les Hi-Flyers, Adolph Hofner et ses Texans (qui graveront des disques également en tchèque et en allemand), les Tune Wranglers, les Modern Mountaineers... Tous ces orchestres enregistrent des centaines de titres. Un formidable enthousiasme, un feeling constant, un swing dévastateur baignent ces disques.

changent : les grands dancings périclitent, les jeunes gens délaissent ces orchestres de cow-boys au rythme souple et subtil pour le rock'n'roll, certes largement inspiré du western swing mais plus brut et basique, et qui répond exactement aux aspirations de cette génération en colère.

Le western swing va se replier sur des terres plus sûres : réunions d'anciens nostalgiques, cabarets de Las Vegas, ranches, conventions de cow-boys... Bob Wills dissout ses Texas Playboys au début des années 1960 ; Spade Cooley meurt en prison en 1969 ; beaucoup d'autres continuent une modeste carrière ou abandonnent la musique. Les grands labels ne s'intéressent plus guère à ces survivants d'une ère révolue. Cependant, les heures de gloire du western swing ont été tellement brillantes et les chefs-d'œuvre enregistrés si nombreux que le genre acquiert la patine et l'aura des grands classiques, inspirant de nouvelles générations de musiciens de country music (Willie Nelson, Waylon Jennings, Merle Haggard). Bientôt, on enregistre à nouveau les vétérans et un mouvement de renaissance du western swing (western swing revival) s'enclenche avec des groupes et des musiciens aussi importants qu'Asleep at the Wheel, Ray Condo, Wayne Hancock ou Johnny Dilks.

Outre des disques par artiste, le western swing est bien représenté sur plusieurs anthologies comme *Western Swing. Texas 1928-1944* (Frémeaux & Associés), *Doughboys, Playboys and Cowboys : The Golden Years of Western Swing* (Proper Box) ou encore par une belle série de recueils que fait paraître le label britannique Krazy Kat Records.

Gérard HERZHAFT

WORLD MUSIC

La world music est un concept « fourre-tout » qui correspond à la médiatisation de formes populaires d'expressions musicales, ces dernières étant elles-mêmes liées à des traditions ancestrales. Permettant l'exposition commerciale de musiciens qui eurent longtemps du mal à trouver des circuits de diffusion adéquats, la world music fait circuler leurs œuvres (par l'intermédiaire de festivals et de labels spécialisés) et éveille la curiosité d'un nouveau public. Avant les années 1980, il était difficile pour des artistes africains, par exemple, de se produire hors de leur pays d'origine. Les musiques du monde étaient souvent perçues comme figées dans leur tradition ; assimilées à du folklore ou considérées sous un angle purement ethnomusicologique, elles avaient du mal à faire entendre leur voix car leur inscription dans la modernité était perçue comme une perte d'authenticité.

Dans les années 1960 et au début des années 1970, toutefois, certains rockers comme Brian Jones, des Rolling Stones (avec des musiciens marocains pour son album *Joujouka*, 1971), le groupe britannique Traffic ou les Beatles (avec le sitar de George Harrison) s'étaient intéressés aux musiques traditionnelles. Dans une quête du retour aux sources, le jazz avait également puisé dans ces lointaines influences, à l'instar du latin jazz, du hard bop, ou du free jazz de Don Cherry puis de John McLaughlin (qui travaillera à partir de 1975 avec le groupe Shakti, comprenant parmi ses membres le violoniste indien Lakshminarayana Shankar). Mais il s'agissait plus d'emprunts que d'une réelle découverte des formes originelles.

Dans les années 1970, un certain nombre d'artistes vont réussir à s'échapper de cette sorte de ghetto musical et de cette vision « colonialiste ». Manu Dibango fait ainsi connaître les musiques du Cameroun, comme le makossa, qu'il mêle avec la soul music (son album *Soul Makossa* connaît un succès mondial en 1973). Le Nigérian Fela (Fela Ransome-Kuti) invente l'afro-beat et en fait une arme de lutte politique. Les Ghanéens d'Osibisa se font connaître en Grande-Bretagne et en France. La Sud-Africaine Miriam Makeba combat l'apartheid en musique, et est contrainte à l'exil. En Jamaïque, le reggae n'est encore qu'une musique locale, mais le producteur Chris Blackwell, fondateur du label Island Records, va bientôt le faire connaître à travers le monde avec sa star, Bob Marley.

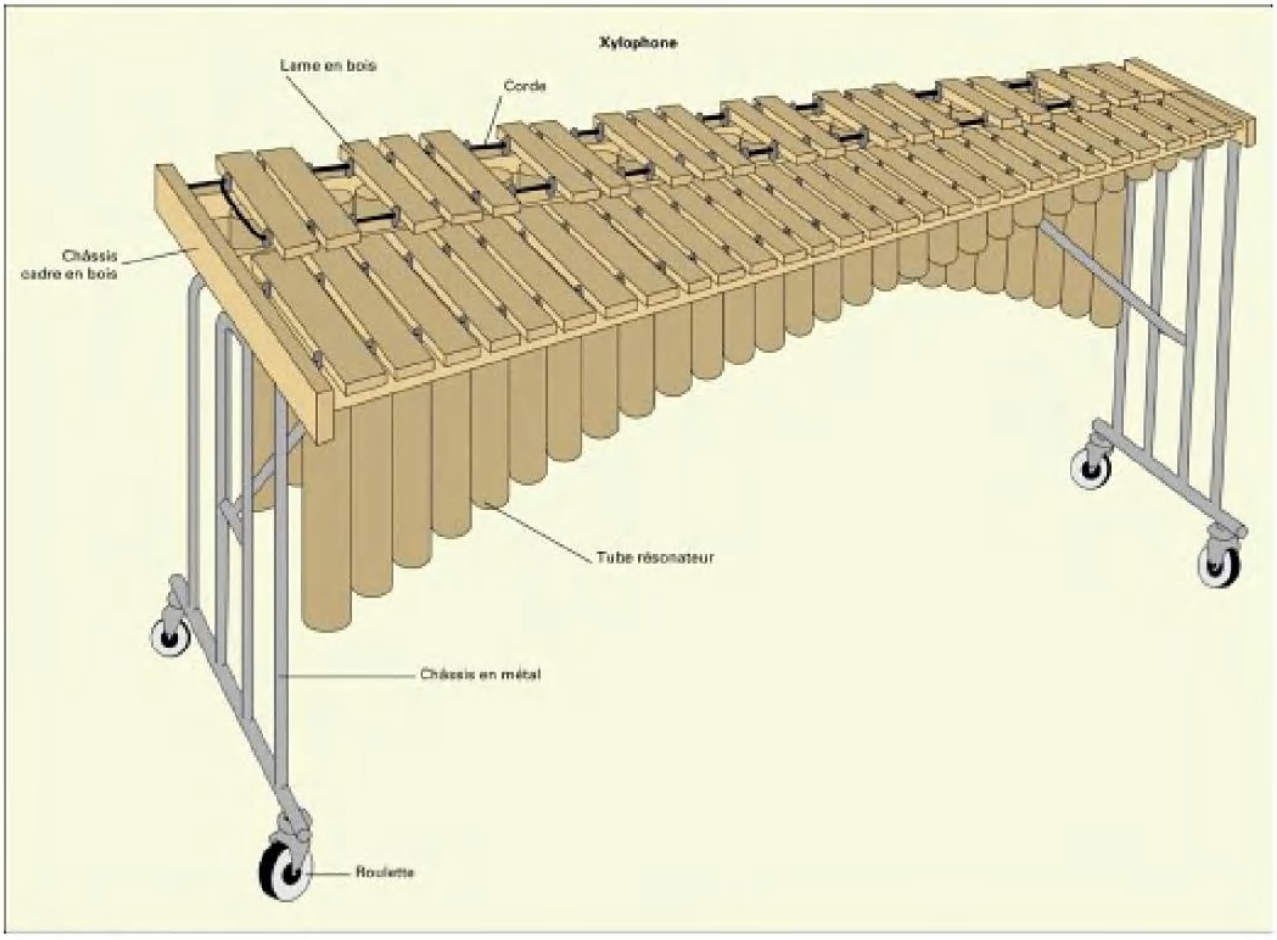
En Europe, profitant du goût du public pour les folksongs américaines et du regain de la musique acoustique, des musiciens retrouvent leurs racines : les musiques celtes sont réactivées par Alan Stivell en France, par Fairport Convention ou Pentangle en Grande-Bretagne. Malicorne redécouvre le répertoire et les instruments des régions françaises.

En 1980, David Byrne et Brian Eno produisent un album précurseur, *My Life in the Bush of Ghosts*, qui incorpore des musiques traditionnelles grâce à l'utilisation du sampling, technique permettant d'« échantillonner » des voix, des instruments, des sons déjà enregistrés par d'autres.

Durant les années 1980, Johnny Clegg joue une musique grand public à l'écriture résolument pop, tout en intégrant des éléments africains dans cette musique comme dans ses spectacles. Grâce aux technologies numériques naissantes, Paul Simon enregistre en 1986 *Graceland*, un album fondé sur des improvisations électriques de

XYLOHONE

Le xylophone est un instrument à percussion à sons déterminés composé d'une série de lames de bois que l'on frappe avec des mailloches comportant une tête en bois, en caoutchouc ou en matière synthétique. Les lames du xylophone moderne sont disposées sur deux rangs, selon une gamme chromatique, les notes altérées étant surélevées. Les lames sont normalement en palissandre du Honduras ; les difficultés d'approvisionnement en bois sec de bonne qualité ont cependant amené certains constructeurs de xylophones, comme Ludwig-Musser et Deagan, à fabriquer des lames en matériau synthétique.



Xylophone.

Copyrighted material

YUEQIN

Ce luth chinois appartient à une famille de luths à caisse de résonance circulaire et à dos plat que l'on trouve en Asie centrale et en Asie orientale. Il est également appelé *yüeh-ch'in* (transcription Wade), *yueh-k'in*, *la ch'in*, *laqin* ; une transcription littérale de *yueqin* est « guitare lunaire ». Selon la tradition, il est apparu sous la dynastie des Jin (265-419 apr. J.-C.). Le yueqin est doté de deux paires de cordes en soie, accordées (en hauteur relative) sur *do-sol*. Ces cordes sont tendues entre une attache située sur la table d'harmonie en bois et des chevilles disposées sur les côtés du chevillier. Une plaque métallique, suspendue à l'intérieur de la caisse, vibre contre cette dernière lorsque l'on joue de l'instrument.

Le yueqin figure souvent dans l'orchestre de l'opéra chinois. Son précurseur, le *yazheng* (*ya cheng*), possédait en guise d'archet une baguette de friction constituée par une tige de sorgho enduite de résine.

E.U.

consignes du dramaturge ont été respectées par les compositeurs, *La Selva sin amor* apparaît bien comme le premier « opéra national » espagnol, et non pas comme une zarzuela, genre lyrique qui est caractérisé par l'alternance constante du parlé et du chanté. *La Selva sin amor* représente en tout cas, en Espagne, le premier essai d'introduction de la musique dans une action dramatique.

• Naissance de la zarznela

Dans les bois qui entouraient alors Madrid, les Habsbourg d'Espagne avaient fait construire un pavillon de chasse qui deviendra un palais, le Palacio de la Zarzuela, nommé ainsi d'après le mot espagnol *zarza*, qui signifie « ronce », les bosquets de cette résidence champêtre étant envahis de ronces. C'est là, au XVII^e^ siècle, sous le règne de Philippe IV d'Espagne (roi de 1621 à 1665), que va se développer une forme de divertissement de cour calquée sur ce qui est alors en vogue dans les cours d'Europe, et dans lequel le texte, la musique instrumentale, le chant, la danse et les machineries sont étroitement associés. Ces « fiestas de la Zarzuela » connaissent un succès immédiat et s'étendent rapidement à toute l'Espagne, les théâtres des principales villes du royaume contribuant à nourrir le répertoire du genre que l'on identifie par le lieu de sa naissance officielle en le baptisant « zarzuela ».

Au XVII^e^ siècle, cependant, la musique est encore le parent pauvre des arts. Dans les pièces de Lope de Vega, par exemple, elle ne sert qu'à créer une atmosphère. Son rôle est principalement descriptif : bergers chantant une *copla*, duègne ou servante murmurant une ballade pour calmer les chagrins de leur maîtresse, chœur de paysans ouvrant la fête de la nuit de la saint Jean. Chez Lope de Vega, on trouve des combinaisons de chants, de musique instrumentale et de danses dans des comédies comme *El maestro de*

hasard, et ne répond pas le moins du monde à un plan préconçu, texte, danses, chœurs et airs s'enchaînant de manière plutôt anarchique.

• Épanouissement de la zarzuela

Pendant la première moitié du XVIIIe siècle, la zarzuela n'évolue pas de manière significative ; elle commence même par régresser, reculant devant la triomphale invasion de l'opéra italien, favorisé par l'arrivée, sur le trône d'Espagne, du Bourbon Philippe V (roi de 1700 à 1746). Beaucoup de zarzuelas portent le nom de « zarzuelas a la italiana », comme *Acis y Galatea* d'Antonio de Literes (1708) ou *Eurotas y Diana* de José San Juan (vers 1720).

La zarzuela va resurgir grâce au dramaturge et librettiste Ramón de la Cruz (1731-1794), qui va en infléchir la nature. Ramón de la Cruz, grand historien de la vie sociale et de la culture espagnoles, compagnon de Goya, est un aristocrate aux aspirations démocratiques : il a compris que la vraie force de l'Espagne réside dans ses classes populaires ; il n'est cependant pas révolutionnaire et ne cherche pas à flatter les masses. Conscient de ses limites de dramaturge, il s'oriente vers le réalisme, l'humour, la satire. Alors que d'autres voulaient envoyer Lope de Vega et Calderón aux oubliettes, Ramón de la Cruz va au contraire s'attacher à faire revivre l'ancienne tradition espagnole, en rajennissant et en amplifiant de petites scènes, donnant naissance à de très nombreuses *comedias, tonadillas, sainetes* et, surtout, vingt-sept zarzuelas. C'est véritablement Ramón de la Cruz qui va rénover la zarzuela.

Le compositeur Antonio Rodríguez de Hita devient le proche de Ramón de la Cruz. Ils élaborent ensemble une *zarzuela heróica, La Briseida*, créée le 10 juillet 1768 à Madrid, dans le palais du comte

Aranda, reprise triomphalement le lendemain au Teatro del Príncipe ; cette zarzuela constitue un jalon à deux titres : si l'influence de l'opéra italien est encore manifeste, sa musique intègre une majorité d'éléments espagnols et son texte est en castillan, ce qui marque une rupture avec l'hégémonie des opéras en italien ; autre fait important, le spectacle du 11 juillet au Teatro del Príncipe semble être la première représentation jamais donnée en soirée dans un théâtre public espagnol. La même année 1768, Ramón de la Cruz et Rodríguez de Hita obtiennent un succès encore plus grand avec *Las segadoras de Vallecas* (« Les Moissonneuses de Vallecas », Teatro del Príncipe, 3 septembre), *zarzuela burlesca* pleine de chants populaires et de saveur rustique, qui, selon le musicologue Pablo Galonce, « révolutionne la zarzuela comme Gluck et son librettiste Ranieri de Calzabigi l'ont fait en 1762 dans le domaine de l'opéra italien avec *Orfeo ed Euridice* ». L'année suivante, Ramón de la Cruz et Rodríguez de Hita donnent véritablement leur chef-d'œuvre, *Las Labradoras de Murcia* (« Les Fermières de Murcie », Teatro del Príncipe, 16 septembre 1769), qui n'a rien perdu de son intérêt aujourd'hui, par son évocation du petit peuple de l'Espagne de la fin du XVIII^e^ siècle. L'action se situe dans le milieu de l'élevage du ver à soie dans la province de Murcie, aux traditions populaires tenaces ; les travailleurs jouent de leurs instruments régionaux et chantent en chœur pour empêcher les vers à soie d'entendre le tonnerre, dont le bruit, selon une vieille croyance, leur cause beaucoup de mal.

• La zarzuela aux XIX^e^ et XX^e^ siècles

La première moitié du XIX^e^ siècle est sombre pour l'Espagne, appauvrie par les conflits et les luttes politiques : guerre d'indépendance, règnes ou régence remis en cause par des guerres

civiles, république éphémère, soulèvement des colonies d'Amérique, qui coûtent très cher... Durant les premières années du siècle, Joseph Bonaparte tente, sans succès, d'implanter l'opéra-comique français en Espagne. Pendant le règne de Ferdinand VII (1808-1833), l'influence de Rossini prédomine, et les opéras espagnols s'italianisent ; les livrets sont systématiquement écrits en italien jusqu'au début des années 1840.

Certains compositeurs, cependant, veulent créer un opéra national espagnol. La lutte fait rage dans les milieux littéraires et musicaux entre les tenants de l'italianisme et ceux qui, avec le compositeur et musicologue Francisco Asenjo Barbieri, souhaitent un retour aux zarzuelas et aux tonadillas nationales. Ces théories nationalistes suscitent un nouveau type de zarzuela, la *zarzuela grande*, ouvrage en trois actes – au lieu de deux pour les zarzuelas traditionnelles – qui occupe généralement toute une soirée et qui cherche à rivaliser avec l'opéra italien. Ce n'est évidemment pas par hasard si ce retour intervient après le retrait des troupes d'occupation napoléoniennes, en 1814, la nation s'étant levée tout entière pour se défendre. La zarzuela ne se limite plus cette fois à la cour ni même aux grandes villes : elle devient le théâtre de tout un peuple. Barbieri s'affirme comme l'un des plus grands compositeurs de zarzuela du XIX^{e} siècle : il en a écrit plus de soixante-dix, parmi lesquelles *Jugar con fuego* (1851), *Pan y toros* (1864) et *El barberillo de Lavapiés* (1874) sont devenues des classiques du répertoire. C'est grâce à Barbieri que la ville de Madrid fera construire en 1856 un théâtre exclusivement réservé à ce genre, El Teatro de la Zarzuela. Joaquín Gaztambide, José Inzenga, Rafael Hernando, Cristóbal Oudrid, Luis de Olona et Francisco L. Salas avaient fondé en 1851 une Sociedad Artística qui avait loué le Teatro de Circo de Madrid pour y produire une saison zarzuelas. Sous l'influence de Barbieri, la zarzuela s'italianise musicalement

La Verbena de la paloma. *Partition autographe de «La Verbena de la paloma», une zarzuela en un acte de Tomás Bretón, emblématique du «género chico», créée au Teatro Apolo de Madrid le 17 février 1894.*

Pendant la première moitié du xx^{e} siècle, l'Espagne compte encore de nombreux compositeurs de zarzuelas. Parmi les plus célèbres de celles-ci, citons *El gato montés* (1916), de Manuel Penella (1880-1939), *Doña Francisquita*, en trois actes (1923), d'Amadeo Vives (1871-1932), et *El huésped del sevillano*, en deux actes (1926), de Jacinto Guerrero (1895-1951).

• Expansion de la zarzuela

Copyrighted material

T. Binkley & M. Frenk, *Spanish Romances of the Sixteenth Century*, Indiana Univ. Press, Bloomington (Ind.), 1995
M. Boyd & J. J. Carreras dir., *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (G.-B.), 1998
W. M. Bussey, *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, UMI Research Press, Ann Arbor (Mich.), 1982
E. Casares rodicio dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vol., Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999-2002
M. De falla, *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, Actes Sud, Arles, 1992
D. Fritzsche dir., *Antologia de la Zarzuela*, Künstler-Agentur der DDR, Berlin, 1987
A. Le duc, *La Zarzuela : les origines du théâtre lyrique national en Espagne, 1832-1851*, Mardaga, Sprimont, 2003 ; *La Zarzuela : voyage autour du théâtre lyrique national espagnol, 1832-1910*, Mare et Martin, Paris, 2007
R. Mindin, *Die Zarzuela : das spanische Singspiel im 19. und 20. Jahrhundert*, Atlantis Verlag, Zurich, 1965
M. Muñoz, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Editorial Tesoro, Madrid, 1946
L. K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods : Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

Table des matières

Introduction
2-TONE RECORDS
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
ACCORDÉON
ACOUSMATIQUE musique
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
AIR
ALBAN BERG quatuor
ALÉATOIRE musique
ALGORITHMIQUE musique
ALLEMANDE
ALTO, *instrument*
ALTO, *voix*
AMADEUS quatuor
AMBITUS
AMBROSIENS rite et chant
AMÉRICAINE musique
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES
ANCHE
ANGLAISE musique
ANTHEM
ANTIPHONIQUE chant
ARC MUSICAL
ARCHET
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
ARCUEIL école d'
ARPEGGIONE
ARRANGEMENT
ARS ANTIQUA
ARS NOVA
ASYLUM RECORDS
ATLANTIC RECORDS
ATONALITÉ
AULOS
AVANT-GARDE
BAL
BALALAÏKA
BALLADE

CAROLE
CASABLANCA RECORDS
CASSATION
CASTAGNETTES
CATCH
CAVATINE
CÉLESTA
CENCERROS
CHACONNE
CHALEMIE
CHAMBRE musique de
CHANSON
CHANSON À BOIRE
CHANSON D'AUBE
CHANSON DE FEMMES
CHANSON FRANÇAISE
CHANT
CHAPEAU CHINOIS
CHAPELLE
CHESS RECORDS
CHICAGO orchestre symphonique de
CHORAL
CHORALE
CHROMATISME
CINQ groupe des
CISTRE
CITATION
CITHARE
CITHARE D'AMATEUR
CLAIRON
CLAQUETTES ET CLIQUETTES
CLARINE
CLARINETTE
CLASSIQUE musique dite
CLAUSULE
CLAVECIN
CLAVES
CLAVICORDE
CLEVELAND orchestre de
CLOCHE
CLOCHE À VENT
CLOCHE MANUELLE
CLOCHES-TUBES

FRANCO-FLAMANDS musiciens
FREE JAZZ
FREE ROCK
FRENCH-CANCAN
FROTTOLA
FUGUE
FUNK
GAILLARDE
GALANT style
GALLICANS rite et chant
GALLICANS rite et chant néo-
GALOP
GAMBE jeu de
GAMELAN
GAMME
GAVOTTE
GEMSHORN
GEWANDHAUS DE LEIPZIG orchestre du
GLEE
GLOCKENSPIEL
GLUCKISTES ET PICCINNISTES querelle entre
GONG
GOPAK
GRECQUE ANTIQUE musique
GRELOTS
GRINDCORE, DEATH METAL ET GOTHIQUE
GROSSE CAISSE
GRUNGE
GUIMBARDE
GUITARE
GUITARE BASSE
GUITARE ÉLECTRIQUE
GÜRZENICH DE COLOGNE orchestre philharmonique du
GUSLA
GYMNOPÉDIE
HABANERA
HARD BOP
HARD ROCK ET HEAVY METAL
HARDCORE
HARMONICA
HARMONIE
HARMONIUM
HARPE

HARPE A CADRE
HARPE ANGULAIRE
HARPE ARQUÉE
HARPE ÉOLIENNE
HARPE IRLANDAISE
HAUTBOIS
HAUTE-CONTRE
HECKELPHONE
HI RECORDS
HICHIRIKI
HIP-HOP
HOCHET
HORNPIPE
HORS-TEMPS ET EN-TEMPS
HOUSE
HYBRIDATION
HYDRAULE
HYMNE ANTIQUE
HYMNE CHRÉTIENNE
ILLUSIONS AUDITIVES
IMITATION
IMPROVISATION MUSICALE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Introduction
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
INTERLUDE MUSICAL
INTERPRÉTATION MUSICALE
INTERVALLE
ISLAND RECORDS
ISOCHRONIE ET ISORYTHMIE
JAVA
JAZZ
JAZZ MODAL
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
JEUNE FRANCE groupe
JOTA
JUNGLE ou DRUM AND BASS
KAMANJEH
KING RECORDS
KINNÔR
KITHARA
KLEZMER musique

KOMISCHE OPER
KONGHOU
KOTO
LAI
LARIGOT
LATIN JAZZ
LAUDES
LEITMOTIV
LIED
LITANIES
LITHOPHONE
LIVRET
LONDRES orchestre symphonique de
LOURE
LUTH
LUTHERIE
LYRE
LYRISME MUSICAL
MADRIGAL
MADRIGALESQUE comédie
MAGNIFICAT
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
MAÎTRES CHANTEURS
MALAGUEÑA
MALOUF
MAMBO
MANDOLINE
MANNHEIM école de
MARACAS
MARIMBA
MARTENOT ondes
MATÉRIAU
MAXIXE
MAZURKA
MÉLODIE
MÉLODRAME
MÉNESTRANDISE
MÉNESTREL
MENUET
MESURE
METAL FUSION
MÉTALLOPHONE
MÉTATONALITÉ

NOTATION MUSICALE
NOUVELLE SIMPLICITÉ
NUANCE
OBJET SONORE
OCARINA
OPÉRA -Introduction
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
OPÉRA - Les techniques d'écriture
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
OPÉRA DE MONTE-CARLO
OPÉRA DE MUNICH
OPÉRA DE PARIS
OPÉRA-COMIQUE
OPÉRETTE
OPHICLÉIDE
ORATORIO PROFANE
ORATORIO
ORCHESTRE
ORCHESTRE direction d'
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
OREILLE ABSOLUE
ORGUE
ORGUE DE BARBARIE
ORGUE ÉLECTRONIQUE
ORNEMENT
OSTINATO
OUD
OUVERTURE
PANHARMONICON
PARIS orchestre de
PASSION
PAUSE
PAVANE
PAYSAGE SONORE
PÉAN
PERCUSSION
PHILADELPHIA INTERNATIONAL RECORDS
PHILADELPHIE orchestre de
PHILHARMONIA ORCHESTRA
PHILHARMONIE TCHÈQUE orchestre de la
PHRASÉ
PIANO

RESPONSORIAL chant
RHAPSODIE
RHOMBE
RIGAUDON
RIPIENO
RITOURNELLE
ROCK festivals de
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK
ROCK INDÉPENDANT
ROCK PLANANT ET AMBIENT
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK
ROCKABILLY
ROCOCO
RONDEAU
ROSALIE
RUBATO
RUMBA
RUSSE musique
RYTHME
RYTHME IRRATIONNEL
SALICIONAL
SALSA
SALZBOURG festivals de
SAN CARLO DE NAPLES
SANXIAN
SANZA
SARABANDE
SĀRANGĪ
SAUTEREAU
SAXHORN
SAXOPHONE
SCALA DE MILAN
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE
SCHOLA CANTORUM, *Paris*
SCHOLA CANTORUM, *Rome*
SCOTTISH
SECONDA PRATTICA
SÉQUENCE
SERIA opera
SÉRIALISME
SÉRIALITÉ
SERPENT
SHAKUHACHI

SHAMISEN
SHENG
SICILIENNE
SIFFLET
SILENCE
SIRÈNES
SISTRE
SITĀR
SIX groupe des
SKA
SOLFÈGE
SONATE
SONS
SOPRANO
SOUL MUSIC
SOUPIR
SOURDINE
SPATIALISÉE musique
SPECTRALE musique
STAATSKAPELLE DE DRESDE orchestre de la
STAATSOPER DE BERLIN
STAATSOPER DE VIENNE
STAX RECORDS
STIFF RECORDS
STOCHASTIQUE musique
STRUCTURE
SÜDWESTRUNDFUNK DE BADEN-BADEN ET FRIBOURG orchestre symphonique du
SUGAR HILL RECORDS
SUITE
SUN RECORDS
SWING
SYMPHONIE
SYNTHÉTISEUR
TABLĀ
TAMBOUR
TAMBOUR À FENTE
TAMBOUR À FRICTION
TAMBOUR D'ACIER
TAMBOURIN
TAMBOURS
TAMBOURS SUR CADRE
TARENTELLE

TCHÈQUE musique
TEATRO COLÓN, *Buenos Aires*
TECHNO
TEMPÉRAMENT
TEMPO
TÉNOR
TESSITURE
THÉORBE
THÈRÉMINE
TIMBALES
TIMBRE
TOCCATA
TOMMY BOY RECORDS
TONADILLA
TONAL système
TRADITIONS MUSICALES - Introduction
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie
TRAUTONIUM
TRIANGLE
TRIO
TRIP-HOP
TROMBONE
TROMPETTE
TROMPETTE MARINE
TROPES
TROUBADOURS ET TROUVÉRES
TSUZUMI
TUBA
TYMPANON
ULTRACHROMATISME
UNISSON
VALSE
VEE JAY RECORDS
VENT instruments à
VÉRISME MUSICAL

VIBRAPHONE
VIBRATO
VIELLE À ROUE
VIELLE ou VIÈLE
VIENNE école de
VIENNE orchestre philharmonique de
VIENNE orchestre symphonique de
VILLANCICO
VILLANELLA
VILLOTTA
VĪNĀ
VIOLE
VIOLE D'AMOUR
VIOLE DE GAMBE
VIOLETTE MARINE
VIOLON
VIOLONCELLE
VIRELAI
VIRGINALISTES ANGLAIS
VOCALE distribution
VOCALISE
VOIX
VOLKSLIED
VOLTA ou VOLTE
WAGON
WESTERN SWING
WOODSTOCK
WORLD MUSIC
XYLOHONE
XYLORIMBA
YANGQIN
YUEQIN
ZARZUELA

Table des auteurs

Paul ALESSANDRINI
journaliste indépendant, spécialiste de musique moderne, auteur et réalisateur de télévision

Ivan A. ALEXANDRE
auteur

Pierre BARBAUD
chef de projet à l'Institut national de recherche en informatique et en automatique

Henry BARRAUD
compositeur de musique, ancien directeur de la musique et du programme national de la Radiodiffusion française

Laurent BARTHEL
journaliste, collaborateur des revues *Opéra international, Répertoire*

Éric BAUDE
directeur de la Médiathèque de musique tchèque, Centre tchèque, Paris

Jean BAUDEZ
écrivain

François BAYLE
directeur du Groupe de recherches musicales de l'Institut national de l'audiovisuel, responsable de l'Acousmathèque

Philippe BEAUSSANT
directeur de l'Institut de musique et danse anciennes de l'Île-de-France, conseiller artistique du Centre de musique baroque de Versailles

Gérard BEHAGUE
docteur en musicologie, professeur de musicologie et d'ethnomusicologie, président de la Society for Ethnomusicology Inc., chef du département de la musique à l'université du Texas, Austin, éditeur en chef de la revue *Latin American Music*

John BERGER
critique d'art

Pierre BILLARD
musicologue

Roger BLANCHARB
musicologue

José BLAS VEGA
musicologue, assesseur au conseil de l'École de musique andalouse et de flamenco

Gerald EARLY
professeur de lettres modernes à l'université Washington de Saint Louis, Missouri, auteur

Guy ERISMANN
écrivain et musicologue, secrétaire général adjoint de l'Académie Charles-Cros

Alain FÉRON
compositeur, critique, musicologue, producteur de radio

Sylvie FÉVRIER
licenciée ès lettres françaises, grecques et latines, producteur délégué d'émissions musicales à Radio-France

Pierre FLINOIS
architecte, critique musical

Jacques FOURNIER
critique musical et traducteur, collaborateur d'*Opéra international*

Jean FRAPPIER
professeur à l'université de Paris-lV

Alain GAREL
critique et historien de cinéma, professeur d'histoire du cinéma

Juliette GARRIGUES
musicologue, analyste, chef de chœur diplômée du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, chargée de cours à Columbia University, New York

Antoine GARRIGUES
ancien critique à *Sud-Ouest* et à *Contact Variété*, professeur d'improvisation et d'histoire de la musique

André GAUTHIER
historien d'art et musicologue

Jean GAUTHIER
ingénieur du son

Yves GÉRARD
professeur titulaire de la chaire d'histoire de la musique et de musicologie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Alain GERBER
docteur en psychologie, membre du Collège de pataphysique et de l'Académie du jazz, romancier

Jacques GHEUSI
critique musical

Charlie GILLETT
présentateur pour la radio G.L.R. à Londres, directeur du label Oval Music à

metteur en scène, scénariste, producteur

Philippe JUGÉ
licencié de sociologie, journaliste, directeur de Magic Éditions, Paris

Stéphane KŒCHLIN
journaliste au *Figaro,* écrivain

Odile KALTENMARK
maître assistant honoraire de l'Institut national des langues et civilisations orientales

Jean-Claude KLEIN
diplômé de l'École pratique des hautes études, chargé de cours à l'U.F.R. de musique et musicologie de l'université de Paris-IV-Sorbonne

Pierre-Paul LACAS
psychanalyste, membre de la Société de psychanalyse freudienne, musicologue, président de l'Association française de défense de l'orgue ancien

Nicole LACHARTRE
compositeur, fondatrice et directrice artistique de l'Association pour la collaboration des interprètes et compositeurs

Oruno D. LARA
professeur d'histoire, directeur du Centre de recherches Caraïbes-Amériques

Christian LEBRUN
ancien rédacteur en chef du mensuel *Best*

Émile LEIPP
directeur de recherche honoraire au C.N.R.S., chargè de cours d'acoustique au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Rémi LENGAGNE
ingénieur, Conservatoire national des arts et métiers, assistant du chargé de projet informatique musicale à l'Institut national de recherche en informatique et automatique, Le Chesnay

Robert LEURIDAN
professeur au Conservatoire royal de musique de Bruxelles

Angélique LEVI
ingénieur de recherche en littérature générale et comparée à l'université de Paris-III-Sorbonne nouvelle, traductrice

Roberto LEYDI
professeur d'ethnomusicologie à l'université de Bologne, Italie

André LISCHKE
docteur en musicologie, maître de conférences à l'université d'Évry

Eugène LLEDO
compositeur, auteur, musicologue et designer sonore

Christophe LORENTZ
rédacteur on line

Alain LOUVIER
directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse à la Cité de la musique, Paris

Daniel MAGNE
agent général pour la France des pianos Bösendorfer, expert et conseiller technique auprès du Conservatoire national de musique de Paris, membre de l'Association française des accordeurs-réparateurs de piano

Roland MANCINI
musicologue, professeur

Denis Constant MARTIN
directeur de recherche, Fondation nationale des sciences politiques (C.E.R.I.)

Jean MASSIN
écrivain

Mervyn Evan MCLEAN
M.A., Ph. D., *associate professor of ethnomusicology*, université d'Auckland, Nouvelle-Zélande

Paul MÉFANO
compositeur, chef d'orchestre

Christian MERLIN
agrégé de l'Université, docteur ès lettres, maître de conférences à l'université de Lille-III-Charles-de-Gaulle, critique musical

Jacques MICHON
agrégé de l'Université, docteur ès lettres, professeur à l'université de Rouen, musicologue, chef d'orchestre

Denis MORRIER
professeur d'analyse et de culture musicale à l'École nationale de musique de Montbéliard et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Graig MORRISON
ethnomusicologue

Jean-Jacques NATTIEZ
professeur titulaire de musicologie

Carl de NYS
musicologue, écrivain, producteur d'émissions de radio et de télévision, directeur artistique d'édition de disques, membre de la Société française de musicologie, de la Bach Gesellschaft, de la Deutsche Mozart Gesellschaft

Alain PÂRIS
chef d'orchestre, musicologue, producteur à Radio-France

Georges ZINK
ancien élève de l'École normale supérieure, professeur honoraire à l'université de Paris-Sorbonne

Paul ZUMTHOR
ancien professeur aux universités d'Amsterdam, de Paris-VII, de Montréal

Index

Comment utiliser l'index

L’index permet d’effectuer une recherche précise dans l’ensemble des articles de l’ouvrage et d’y naviguer.

Sous chaque entrée figurent une ou plusieurs références.

Lorsque la première référence qui apparaît sous l’entrée est précédée d’une puce, cela signifie qu’il existe un article entier sur le sujet.

Les autres références correspondent aux titres des articles qui comportent un passage significatif sur le sujet.

En cliquant sur une référence, vous êtes directement positionné à l’endroit pertinent de l’article.

A

A CAPPELLA, *musique*
CHAPELLE
CHORALE
FRANCO-FLAMANDS MUSICIENS
GLEE

ABBADO CLAUDIO (1933-2014)
BERLINORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

ABORIGÉNES AUSTRALIENS
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

ABSORPTION, *physique*
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE & DE SCULPTURE
ROCOCO

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE
OPÉRA DE PARIS

ACADÉMIES MUSICALES
CONCERT

ACADÉMISME
RÉALISME SOCIALISTE

ACADIE
CAJUN ET ZYDECO

ACCELERANDO
TEMPO

ACCENT, *musique*
EXPRESSION
MESURE
MÉLODIE
NEUMATIQUE
NOTATION MUSICALE

ORNEMENT
RYTHME

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL

• ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
FILM MUSIQUE DE
ORCHESTRE DIRECTION D'
OSTINATO
RIPIENO
RÉCITATIF

ACCORD, *musique*

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
ATONALITÉ
BASSE
COLORATION
DIAPASON
HARMONIE
LUTH
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MÉLODIE
RÉSOLUTION
SECONDA PRATTICA
SOLFÈGE
TONAL SYSTÈME
VIENNE ÉCOLE DE

ACCORDÉON

• ACCORDÉON
BAL

ACCULTURATION

TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

ACOUSMATIQUE MUSIQUE

• ACOUSMATIQUE MUSIQUE
BRUIT
SPATIALISÉE MUSIQUE

ACOUSTIQUE

ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

• ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

ACOUSTIQUE MUSICALE

COMPOSITION MUSICALE
DIAPASON
FLÛTE

GAMME
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
SPECTRALE MUSIQUE
TIMBRE
VENT INSTRUMENTS À
VIOLON

ACTEURS ET ACTRICES, *théâtre*
VOIX

ACTION DRAMATIQUE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
LIVRET
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours

ADAGIO
TEMPO

ADAM DE LA HALLE (1235 env.-env. 1285)
CONGÉ

ADAM L'AÎNÉ LAMBERT SIGISBERT ADAM dit (1700-1759)
ROCOCO

ADAMS JOHN (1947-)
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours

ADAPTATION BIOLOGIQUE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

ADAPTATION DES ŒUVRES
LIVRET
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours

ADLER GUIDO (1855-1941)
MUSICOLOGIE

ADLER LARRY (1914-2001)
HARMONICA

ADORNO THEODOR WIESENGRUND (1903-1969)
FRAGMENT

AFRIKA BAMBAATAA (1960-)
RAP

AFRIQUE NOIRE MUSIQUES D'
CAISSE CLAIRE
HABANERA
HARPE ARQUÉE
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES
PLURIARC

MESURE
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

ALBA, *genre littéraire*
CHANSON D'AUBE

ALBAN BERG QUATUOR
• ALBAN BERG QUATUOR

ALBÉNIZ ISAAC (1860-1909)
ESPAGNOLE MUSIQUE
NATIONALISME

ALBERT, magister ALBERTUS PARISIENSIS (mort en 1180?)
ARS ANTIQUA

ALBRECHT VON JOHANSDORF (XII^e^ S.)
MINNESANG

ALÉATOIRE MUSIQUE
• ALÉATOIRE MUSIQUE
ATONALITÉ
COMPOSITION MUSICALE
IMPROVISATION MUSICALE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
NOTATION MUSICALE
ORNEMENT

ALGÉRIE
RAÏ

ALGORITHME
ALGORITHMIQUE MUSIQUE

ALGORITHMIQUE MUSIQUE
• ALGORITHMIQUE MUSIQUE
BRUIT

ALLEGRAIN CHRISTOPHE GABRIEL (1710-1795)
ROCOCO

ALLEGRO
ALLEMANDE
TEMPO

ALLELUIA
PSAUMES

ALLEMAND ART
BAROQUE
ROCOCO

MUSICA FESTIVAL

APOLLON, *mythologie grecque*
PÉAN

APPIA ADOLPHE (1862-1928)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

APPOGGIATURE
HARMONIE
ORNEMENT

ARABE MUSIQUE
DARBOUKA
HARPE ANGULAIRE
KAMANJEH
LUTH
MALOUF
MODES MUSICAUX
NOTATION MUSICALE
OUD
RAÏ
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam

ARAUCANS
CRÉOLE MUSIQUE

ARC MUSICAL
• ARC MUSICAL
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

ARCHET, *musique*
• ARCHET
ALTO, instrument
CONTREBASSE
CRWTH
ERHU
GUSLA
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
ORCHESTRE
RABĀB
VIOLE

ARCHÉTYPE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE

ARCHITECTURE & MUSIQUE
• ARCHITECTURE ET MUSIQUE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
TEATRO COLÓN, Buenos Aires

ARCHITECTURE DU XVII^{e} SIÉCLE

BAROQUE

ARCHITECTURE DU XVIII^{e} SIÉCLE
BAROQUE
ROCOCO

ARCHITECTURE DU XX^{e} ET DU DÉBUT DU XXI^{e} SIÈCLE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

ARCHITECTURE HISTOIRE DE L'
BAROQUE

ARCHITECTURE RELIGIEUSE
BAROQUE
ROCOCO

ARCHIVES
ETHNOMUSICOLOGIE

ARCUEIL ÉCOLE D'
• ARCUEIL ÉCOLE D'

ARDOIN AMÉDÉ (1899 env.-1942)
CAJUN ET ZYDECO

ARENSKI ANTON STEPANOVITCH (1861-1906)
RUSSE MUSIQUE

ARGERICH MARTHA (1941-)
PIANO

ARIA
AIR
BEL CANTO
CABALETTA
FORME
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Les techniques d'écriture
SERIA OPERA

ARIA DA CAPO
AIR
FORME
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Les techniques d'écriture
STRUCTURE
VOCALE DISTRIBUTION

ARIANE
LIVRET

ARIETTE

ARSIS, *musique*
MESURE

ART & MATHÉMATIQUE
ALGORITHMIQUE MUSIQUE

ART DE COUR
CHANSON

ART ENSEMBLE OF CHICAGO
JAZZ

ART ROCK
• ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK

ARTHURIEN CYCLE
LAI

ARTS DÉCORATIFS
ROCOCO

ASAM LES
ROCOCO

ASIE CENTRALE ART DE L'
HARPE ARQUÉE

ASIE DU SUD-EST
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

ASSYRO-BABYLONIENNE RELIGION
PSAUMES

ASYLUM RECORDS
• ASYLUM RECORDS

ATHÉMATISME
COMPOSITION MUSICALE

ATKINS CHET (1924-2001)
COUNTRY

ATLAKVIDA
NIBELUNGEN

ATLANTIC RECORDS
• ATLANTIC RECORDS

ATONALITÉ
• ATONALITÉ
BASSE
CHROMATISME
FRAGMENT

AUTHENTE MODE, *musique*
AMBITUS

AUTOMATE
PANHARMONICON

AUTRICHIEN ART
BAROQUE
ROCOCO

AUTRICHIENNE MUSIQUE
ALBAN BERG QUATUOR
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
ORATORIO
SÉRIALISME
VIENNE ÉCOLE DE

AUTRICHIENNE PEINTURE
BAROQUE
ROCOCO

AVÂZ, *musique iranienne*
MODES MUSICAUX

AVISON CHARLES (1709-1770)
ANGLAISE MUSIQUE

ÂYIN, *musique*
TEMPO

AYMARAS
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

AZTÈQUES
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

AZULEJOS
BAROQUE

TRIO
VIOLONCELLE

BACH JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (1732-1795)
ROCOCO

BACILLY BÉNIGNE DE (1625 env.-1690)
CHANSON À BOIRE

BACKHAUS WILHELM (1884-1969)
PIANO

BAD BRAINS
HARDCORE

BAEZ JOAN (1941-)
FOLK

BAILLOT PIERRE MARIE (1771-1842)
QUATUOR À CORDES

BAKER THEODOR (1851-1934)
ETHNOMUSICOLOGIE

BAL
• BAL
ACCORDÉON
COTILLON
FRENCH-CANCAN
JAVA
MUSETTE
QUADRILLE

BALAFON, *musique*
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

BALAKIREV MILI ALEXEÏEVITCH (1837-1910)
CINQ GROUPE DES

BALALAÏKA
• BALALAÏKA

BALI
GAMELAN

BALLADE
BALLADE

BALLADE, *musique*
• BALLADE
ARS NOVA
CAROLE

BALLET
BAL
SIX GROUPE DES

BALLET DE COUR
BAL
CHACONNE
ENTREMETS BOURGUIGNONS
MENUET
SUITE

BALLETS RUSSES
OPÉRA DE MONTE-CARLO

BALLETTO
• BALLETTO

BALLIF CLAUDE (1924-2004)
MÉTATONALITÉ

BANCQUART ALAIN (1934-)
ULTRACHROMATISME

BANDE MAGNÉTIQUE & MUSIQUE CONTEMPORAINE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
CONCRÉTE MUSIQUE
ORCHESTRE

BANDE SONORE ou BANDE-SON
FILM MUSIQUE DE

BANISTER JOHN (1630-1679)
CONCERT

BANJO
• BANJO

BAPTISME
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

BARBAUD PIERRE (1911-1990)
ALGORITHMIQUE MUSIQUE

BARBIERI FRANCISCO ASENJO (1828-1894)
ZARZUELA

BARCAROLLE
• BARCAROLLE

BARBI LES
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini

BARENBOIM DANIEL (1942-)

PARIS ORCHESTRE DE

BAROQUE
• BAROQUE
ROCOCO

BAROQUE ARCHITECTURE
BAROQUE

BAROQUE LITTÉRATURE
BAROQUE

BAROQUE MUSIQUE
BAROQUE
BEL CANTO
FLÛTE À BEC
GALANT STYLE
INTERPRÉTATION MUSICALE
MANDOLINE
MANNHEIM ÉCOLE DE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
ORNEMENT
ROCOCO
SALZBOURG FESTIVALS DE
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE
SECONDA PRATTICA
SERIA OPERA
TCHÈQUE MUSIQUE
TROMBONE
VENT INSTRUMENTS À
VOCALE DISTRIBUTION

BAROQUE PEINTURE
BAROQUE

BAROQUE SCULPTURE
BAROQUE

BARRAUD HENRY (1900-1997)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

BARRAULT JEAN-LOUIS (1910-1994)
DOMAINE MUSICAL

BARRE DE MESURE, *musique*
MESURE
NOTATION MUSICALE

BARTÓK BÉLA (1881-1945)
ETHNOMUSICOLOGIE
FUGUE
HARMONIE

LYRISME MUSICAL
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
MÉLODIE
NATIONALISME
PERCUSSION
PIANO
RYTHME

BARYTON, *instrument*

• BARYTON, instrument

BARYTON, *voix*

• BARYTON, voix
BASSE, voix
VOCALE DISTRIBUTION
VOIX

BASIE WILLIAM dit COUNT (1904-1984)

JAZZ
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
SWING

BASSE CHIFFRÉE

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
AIR
ARRANGEMENT
BASSE
IMPROVISATION MUSICALE
QUATUOR À CORDES

BASSE CONTINUE

AIR
CHORALE
ORNEMENT
SYMPHONIE

BASSE, *musique*

• BASSE
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
BASSON
BOMBARDE
CONTREBASSE
GUITARE BASSE
IMPROVISATION MUSICALE
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
OSTINATO
QUATUOR À CORDES
SYMPHONIE
THÉORBE
TUBA
VIOLE DE GAMBE
VIOLONCELLE

• BEL CANTO
BAROQUE
CHANT
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
PLAIN-CHANT
VOIX

BELLINI VINCENZO (1801-1835)
BEL CANTO

BÉMOL
BÉCARRE
NOTATION MUSICALE
TONAL SYSTÈME

BENCOVICH FEDERICO (1677-1756)
ROCOCO

BENDA GEORG (1722-1795)
MÉLODRAME

BÉNÉDICTINS
PLAIN-CHANT

BENNETT RICHARD RODNEY (1936-2012)
ANGLAISE MUSIQUE

BERAIN LES
ROCOCO

BÉRANGER PIERRE JEAN DE (1780-1857)
CHANSON
CHANSON FRANÇAISE

BERG ALBAN (1885-1935)
ATONALITÉ
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
SÉRIALISME
VIENNE ÉCOLE DE

BERIO LUCIANO (1925-2003)
CITATION
FRAGMENT
HAUTBOIS

BERLIN
DEUTSCHE OPER, Berlin
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
KOMISCHE OPER
STAATSOPER DE BERLIN

BERLIN ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

• BERLIN ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
SALZBOURG FESTIVALS DE

BERLINER EMILE (1851-1929)
DEUTSCHE GRAMMOPHON

BERLIOZ HECTOR (1803-1869)
CLARINETTE
COLORATION
HARPE
LIED
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MÉLODIE
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
ORCHESTRE
PERCUSSION
TIMBRE
TONAL SYSTÈME
TROMBONE

BERMUDO JUAN (1510 env.-?)
ESPAGNOLE MUSIQUE

BERNIN GIAN LORENZO BERNINI dit LE CAVALIER (1598-1680)
BAROQUE

BERNSTEIN LEONARD (1918-1990)
AMÉRICAINE MUSIQUE
COMÉDIE MUSICALE
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

BERRUGUETE ALONSO (1490-1561)
BAROQUE

BÉZE THÉODORE DE (1519-1605)
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

B1BLE
PSAUMES
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

BIG MAN
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

BIN
VĪNĀ

BING RUDOLF (1902-1997)
METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK

BIRTWISTLE HARRISON (1934-)
ANGLAISE MUSIQUE

FLÛTE TRAVERSIÈRE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale

BOHÊME, *histoire*
BAROQUE

BÖHM KARL (1894-1981)
STAATSOPER DE VIENNE

BOIS
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale

BOIS, *musique*
ANCHE
AULOS
BASSON
CLARINETTE
COR ANGLAIS
FLÛTE TRAVERSIÈRE
FLÛTE À BEC
HAUTBOIS
HECKELPHONE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
ORCHESTRE
SAXOPHONE
VENT INSTRUMENTS À

BOÎTE À MUSIQUE
• BOÎTE À MUSIQUE

BOIZOT SIMON LOUIS (1743-1809)
ROCOCO

BOLCHOÏ
• BOLCHOÏ

BOLDEN BUDDY (1877-1931)
DIXIELAND

BOLÉRO
• BOLÉRO

BOMBARDE, *musique*
• BOMBARDE
BASSON
CROMORNE
ORGUE
VENT INSTRUMENTS À

BONGOS, *musique*
• BONGO

BONONCINI LES

MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
PERCUSSION
RYTHME
SOLFÈGE
SÉRIALISME
TEMPO

BOURDON, *musique*
COR DE NUIT
CORNEMUSE
ORGUE
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

BOURGEOIS LOYS (1510 env.-apr. 1557)
CHORAL
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

BOURGET PAUL CHARLES JOSEPH (1852-1935)
VÉRISME MUSICAL

BOURRÉE
• BOURRÉE

BOUZIGNAC GUILLAUME (mort apr. 1643)
MOTET

BOYCE WILLIAM (1710 env.-1779)
ANGLAISE MUSIQUE

BRAHMS JOHANNES (1833-1897)
LIED
PIANO

BRAILOIU CONSTANTIN (1893-1958)
ETHNOMUSICOLOGIE

BRAININ NORBERT (1923-2005)
AMADEUS QUATUOR

BRANLE, *musique et danse*
• BRANLE
ALLEMANDE

BRAUN MATHIAS BERNARD (1684-1738)
BAROQUE

BRECHT BERTOLT (1898-1956)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

BRENDEL ALFRED (1931-)

BROWN JAMES (1928 ou 1933-2006)
KING RECORDS
POP MUSIC
SOUL MUSIC

BROWN MILTON (1903-1936)
WESTERN SWING

BRUANT ARISTIDE (1851-1925)
CHANSON
CHANSON FRANÇAISE

BRUIT
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

BRUIT, *musique*
• BRUIT
CONCRÈTE MUSIQUE

BRUITISTES
BRUIT
PERCUSSION

BRÜNHILD, BRÜNNHILDE ou BRYNHILDR
NIBELUNGEN

BUENOS AIRES
TEATRO COLÓN, Buenos Aires

BUFFET D'ORGUE
ORGUE

BUGLE, *musique*
CLAIRON

BULL JOHN (1562 env.-1628)
VIRGINALISTES ANGLAIS

BÜLOW HANS VON (1830-1894)
BERLINORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
ORCHESTRE DIRECTION D'

BURGONDES
NIBELUNGEN

BUSONI FERRUCCIO (1866-1924)
PIANO

BUXTEHUDE DIETRICH (1637 env.-1707)
CLAVECIN
TOCCATA

BYRD WILLIAM (1540 env.-1623)
ANGLAISE MUSIQUE
ANTHEM
CLAVECIN
VIRGINALISTES ANGLAIS

BYZANTIN CHANT
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

ROCOCO

CAGE JOHN (1912-1992)
ALÉATOIRE MUSIQUE
AMÉRICAINE MUSIQUE
ATONALITÉ
FRAGMENT
IMPROVISATION MUSICALE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
ORNEMENT
SILENCE
ÉLECTRONIQUE VIVANTE MUSIQUE

CAISSE CLAIRE
• CAISSE CLAIRE
BATTERIE
TAMBOURS

CAISSE ROULANTE
TAMBOURS

CAJUN
CAJUN ET ZYDECO

CAKE-WALK
• CAKE-WALK
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES

CALDERÓN DE LA BARCA PEDRO (1600-1681)
ZARZUELA

CALENDRIERS
RUSSE MUSIQUE

CALIFORNIE
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK

CALLAS MARIA (1923-1977)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

CALVIN JEAN (1509-1564)
CHORAL

CALYPSO, *danse*
• CALYPSO
REGGAE

CAMPRA ANDRÉ (1660-1744)
MOTET
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

CANARIE, *danse*
• CANARIE

CANCIONEROS
VILLANCICO

CANNABICH CHRISTIAN (1731-1798)
MANNHEIM ÉCOLE DE

CANON, *musique*
CATCH
COMPOSITION MUSICALE
CONTREPOINT
FUGUE
IMITATION

CANSO
TROUBADOURS ET TROUVÈRES

CANTABILE
• CANTABILE

CANTATE
• CANTATE
MADRIGAL
MOTET
ORATORIO
ORATORIO PROFANE
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
REQUIEM

CANTE JONDO
FLAMENCO

CANTIGA
ESPAGNOLE MUSIQUE
GUITARE

CANTILÈNE
• CANTILÈNE

CANTILLATION
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

CANTIQUE
CHORAL
MAGNIFICAT
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

CANTUS
• CANTUS
ARS NOVA

CANTUS FIRMUS
CONTREPOINT

• CASTAGNETTES

CASTRAT
ALTO, voix
BEL CANTO
CHANT
VOCALE DISTRIBUTION

CATCH, *musique*
• CATCH

CAVAILLÉ-COLL ARISTIDE (1811-1899)
ORGUE

CAVALIERI EMILIO DE' (av. 1550-1602)
ORATORIO

CAVALLI PIER FRANCESCO (1602-1676)
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

CAVATINE
• CAVATINE

CÉLESTA
• CÉLESTA
PERCUSSION

CELIBIDACHE SERGIÙ (1912-1996)
ORCHESTRE DIRECTION D'

CELLULE, *musique*
FUGUE

CÉMAMU (Centre d'études de mathématique et d'automatique musicales)
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques

CENCERROS, *musique*
• CENCERROS

CENDRARS BLAISE (1887-1961)
SIX GROUPE DES

CENSURE
OPÉRETTE

CENTONISATION, *musique*
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

CÉRAMIQUE
ROCOCO

CHACONNE

LIED
LIVRET
MADRIGAL
MADRIGALESQUE COMÉDIE
MAÎTRES CHANTEURS
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
NEUME
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
OPÉRA-COMIQUE
PLAIN-CHANT
POLYPHONIE
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
RUBATO
RUSSE MUSIQUE
RÉALISME SOCIALISTE
RÉCITATIF
SERIA OPERA
SOPRANO
SÉQUENCE
TONADILLA
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie
TROPES
TÉNOR
UNISSON
VOCALE DISTRIBUTION
VOCALISE
VOIX
VOLKSLIED
VÉRISME MUSICAL
ZARZUELA

CHANT LITURGIQUE

AMBROSIENS RITE ET CHANT
ANTHEM
ANTIPHONIQUE CHANT
CANTATE
CHORAL
CHORALE
ESPAGNOLE MUSIQUE
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-
GALLICANS RITE ET CHANT
HYMNE CHRÉTIENNE
LITANIES
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
PLAIN-CHANT
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
RESPONSORIAL CHANT

CHANT, *poésie*

HYMNE ANTIQUE

CHAPEAU CHINOIS ou PAVILLON CHINOIS, *musique*
• CHAPEAU CHINOIS

CHAPELLE, *musique*
• CHAPELLE
CHORALE
CONCERT
ORCHESTRE
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

CHAPÍ Y LORENTE RUPERTO (1851-1909)
ESPAGNOLE MUSIQUE

CHAPLIN CHARLIE (1889-1977)
FILM MUSIQUE DE

CHARLES RAY (1930-2004)
JAZZ
SOUL MUSIC

CHARPENTIER MARC ANTOINE (1643-1704)
MOTET
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini

CHAT NOIR LE
CHANSON
CHANSON FRANÇAISE

CHEF D'ORCHESTRE
ALÉATOIRE MUSIQUE
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE DIRECTION D'

CHENIER CLIFTON (1925-1987)
CAJUN ET ZYDECO

CHÉREAU PATRICE (1944-2013)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

CHESS RECORDS
• CHESS RECORDS

CHEVALET, *musique*
LUTH
TROMPETTE MARINE

CHIC, *pop music*
DISCO

CHICAGO
BLUES

CHRISTIAN CHARLIE (1916 ou 1919-1942)
BE-BOP

CHRISTIE WILLIAM (1944-)
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

CHRISTINÉ HENRI (1867-1941)
OPÉRETTE

CHROMATIQUE GAMME
ATONALITÉ
GAMME
HARMONICA

CHROMATISME, *musique*
• CHROMATISME
GAMME
HARMONIE
INTERVALLE
MADRIGAL
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MÉLODIE
SÉRIALISME
TONAL SYSTÉME
VIENNE ÉCOLE DE

CHUECA FEDERICO (1848-1908)
ESPAGNOLE MUSIQUE

CHURRIGUERA LES
BAROQUE

CI [TS'EU], *genre littéraire chinois*
QU

CICONIA JOHANNES (1340 env.-1411)
ARS NOVA

CIMAROSA DOMENICO (1749-1801)
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini

CINÉMA
• FILM MUSIQUE DE
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

CINÉMA MUET
FILM MUSIQUE DE

CINÉMATOGRAPHE
FILM MUSIQUE DE

CINQ GROUPE DES, *musique russe*
• CINQ GROUPE DES

ETHNOMUSICOLOGIE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
NATIONALISME

CISTRE
• CISTRE

CITATION, *musique*
• CITATION
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
QUODLIBET

CITHARE
• CITHARE
CITHARE D'AMATEUR
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
GUITARE
KOTO
PSALTÉRION
QIN
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est
TYMPANON
WAGON

CITHARE D'AMATEUR
• CITHARE D'AMATEUR

CIVILE ARCHITECTURE
BAROQUE
ROCOCO

CLAIR RENÉ CHOMETTE dit RENÉ (1898-1981)
FILM MUSIQUE DE

CLAIRON
• CLAIRON
VENT INSTRUMENTS À

CLAQUETTES ET CLIQUETTES
• CLAQUETTES ET CLIQUETTES

CLARINE, *musique*
• CLARINE

CLARINETTE
• CLARINETTE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
ORCHESTRE
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
VENT INSTRUMENTS À

CLARKE KENNETH SPEARMAN dit KENNY (1914-1985)

BE-BOP

CLASSICISME
BAROQUE

CLASSICISME, *musique*
CLASSIQUE MUSIQUE DITE
MANNHEIM ÉCOLE DE
OPÉRA - Les techniques d'écriture

CLASSIQUE ART
BAROQUE
ROCOCO

CLASSIQUE MUSIQUE DITE
• CLASSIQUE MUSIQUE DITE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
POLYPHONIE

CLASSIQUE THÉORIE DE LA LITTÉRATURE, *XVII^e^ s.*
BAROQUE

CLAUSULE, *musique*
• CLAUSULE
MOTET

CLAVECIN
• CLAVECIN
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
PIANO
PSALTÉRION
SAUTEREAU
SUITE
TOCCATA
TRIO
VIRGINALISTES ANGLAIS

CLAVES
• CLAVES

CLAVICORDE
• CLAVICORDE
MONOCORDE

CLAVIER
ACCORDÉON
CENCERROS
CLAVECIN
CLAVICORDE
CLUSTER
CÉLESTA
GAMME

GLOCKENSPIEL
HARMONIUM
PERCUSSION
PIANO
RÉGALE
SAUTEREAU
TOCCATA
VIELLE À ROUE
VIRGINALISTES ANGLAIS
ÉPINETTE

CLEF, *musique*

DIAPASON
NOTATION MUSICALE

CLEMENS NON PAPA JACOBUS (1510 env.-env. 1555)

FIGURALISME

CLÉMENT JEAN-BAPTISTE (1837-1903)

CHANSON FRANÇAISE

CLEMENTI MUZIO (1752-1832)

PIANO

CLEVELAND

CLEVELAND ORCHESTRE DE

CLEVELAND ORCHESTRE DE

• CLEVELAND ORCHESTRE DE

CLIQUET-PLEYEL HENRI (1894-1963)

ARCUEIL ÉCOLE D'

CLOCHE À VENT

• CLOCHE À VENT

CLOCHE MANUELLE

• CLOCHE MANUELLE

CLOCHES ET CLOCHETTES, *musique*

• CLOCHE
CENCERROS
CLARINE
CLOCHE MANUELLE
CLOCHE À VENT
GLOCKENSPIEL
GRELOTS
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
PERCUSSION

CLOCHES-TUBES

• CLOCHES-TUBES

COMEDIA, *Espagne*
ZARZUELA

COMÉDIE
OPÉRA-COMIQUE

COMÉDIE ANTIQUE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

COMÉDIE MUSICALE, *cinéma*
COMÉDIE MUSICALE
FILM MUSIQUE DE

COMÉDIE MUSICALE
• COMÉDIE MUSICALE

COMIQUE
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
OPÉRETTE

COMMA
GAMME

COMPLAINTE, *genre littéraire*
CANTILÉNE

COMPOSANTE, *acoustique*
TIMBRE

COMPOSITION MUSICALE
• COMPOSITION MUSICALE
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
AIR
ALGORITHMIQUE MUSIQUE
ATONALITÉ
CANTABILE
CITATION
CLAVECIN
CONTREPOINT
ETHNOMUSICOLOGIE
FILM MUSIQUE DE
FUGUE
IMPROVISATION MUSICALE
INTERPRÉTATION MUSICALE
ISOCHRONIE ET ISORYTHMIE
MATÉRIAU
MICROPOLYPHONIE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
NOTATION MUSICALE
NOUVELLE SIMPLICITÉ
NÉO-CLASSICISME
OPÉRA - Les techniques d'écriture

VENT INSTRUMENTS À

CONCERTO GROSSO

COMPOSITION MUSICALE
CONCERTO
FORME

CONCOURS INTERNATIONAUX D'INTERPRÉTATION MUSICALE

• CONCOURS INTERNATIONAUX D'INTERPRÉTATION MUSICALE
ORCHESTRE DIRECTION D'

CONCRÈTE MUSIQUE

• CONCRÉTE MUSIQUE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
BRUIT
HYBRIDATION
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
OBJET SONORE
ORCHESTRE
PAYSAGE SONORE
PERCUSSION
ULTRACHROMATISME

CONDUIT, *genre musical*

ARS ANTIQUA
ARS NOVA
CONTREPOINT
POLYPHONIE

CONFRÉRIE

MAÎTRES CHANTEURS

CONGÉ, *genre musical*

• CONGÉ

CONGOLAISE MUSIQUE

TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

CONSCIENCE

ARCHITECTURE ET MUSIQUE

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

CHAPELLE
CONCERT
MUSIQUE CITÉ DE LA

CONSOLE D'ORGUE

ORGUE

CONSONANCE

CONTREPOINT
POLYPHONIE

PSYCHO-ACOUSTIQUE
TONAL SYSTÈME

CONSTANT MARIUS (1925-2004)
PERCUSSION

CONTESTATION
JAZZ

CONTEXTE, *linguistique*
ILLUSIONS AUDITIVES

CONTINUITÉ, *musique*
• CONTINUITÉ

CONTRALTO
• CONTRALTO
ALTO, voix
BEL CANTO
HAUTE-CONTRE
VOIX

CONTRE-CULTURE
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK
WOODSTOCK

CONTRE-RÉFORME
BAROQUE

CONTREBASSE
• CONTREBASSE
GUITARE BASSE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale

CONTREBASSON
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
VENT INSTRUMENTS À

CONTREDANSE
• CONTREDANSE

CONTREPOINT
• CONTREPOINT
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
COMPOSITION MUSICALE
FUGUE
IMITATION
IMPROVISATION MUSICALE
MADRIGAL
POLYPHONIE

CONTRESUJET, *musique*
COMPOSITION MUSICALE

FUGUE

CONTRETEMPS, *musique*
• CONTRETEMPS
RYTHME

COOL, *jazz*
• COOL
JAZZ
POP MUSIC

COPLAND AARON (1900-1990)
AMÉRICAINE MUSIQUE

COPTE CHANT
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

COR ANGLAIS
• COR ANGLAIS
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
VENT INSTRUMENTS À

COR DE BASSET
VENT INSTRUMENTS À

COR DE NUIT, *musique*
• COR DE NUIT

COR DES ALPES
• COR DES ALPES

COR D'HARMONIE
• COR D'HARMONIE

COR, *musique*
COR D'HARMONIE
COR DES ALPES
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
ORCHESTRE
VENT INSTRUMENTS À

CORBETTA ou CORBETTI FRANCESCO (1620 env.-1681)
GUITARE

CORDES VOCALES
VOIX

CORDES, *musique*
ALTO, instrument
ARC MUSICAL
ARCHET
ARPEGGIONE
BALALAÏKA

BANJO
BARYTON, instrument
CISTRE
CITHARE
CITHARE D'AMATEUR
CLAVECIN
CLAVICORDE
CONTREBASSE
CRWTH
CYMBALUM
ERHU
GAMME
GUITARE
GUITARE BASSE
GUITARE ÉLECTRIQUE
GUSLA
HARPE
HARPE ANGULAIRE
HARPE ARQUÉE
HARPE IRLANDAISE
HARPE À CADRE
HARPE ÉOLIENNE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
KAMANJEH
KINNÔR
KONGHOU
KOTO
LUTH
LUTHERIE
LYRE
MANDOLINE
MONOCORDE
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE
ORCHESTRE DIRECTION D'
OUD
PERCUSSION
PIANO
PIPA
PLURIARC
PSALTÉRION
QIN
QUATUOR À CORDES
QUINTETTE
RABĀB
REBEC
SANXIAN
SAUTEREAU
SHAMISEN
SITĀR
SOURDINE
SĀRANGĪ

MENESTRANDISE

CORRESPONDANCES, *esthétique*
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

CORTOT ALFRED (1877-1962)
INTERPRÉTATION MUSICALE

COSTELEY GUILLAUME (1531 env.-1606)
CONTREPOINT

COTILLON, *danse*
• COTILLON

COULÉ, *musique*
ORNEMENT

COULISSE, *musique*
TROMBONE

COUNTRY JOE & THE FISH
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK

COUNTRY, *musique*
• COUNTRY
BANJO
BLUEGRASS
HARMONICA
KING RECORDS
WESTERN SWING

COUPERIN FRANÇOIS (1668-1733)
CLAVECIN
INTERPRÉTATION MUSICALE
MÉNESTRANDISE
ORNEMENT
SONATE

COUPERIN LOUIS (1626-1661)
CLAVECIN
RYTHME

COURANTE, *danse*
• COURANTE
LUTH

COURTAUD
• COURTAUD

COURTOISIE
CHANSON D'AUBE
CHANSON DE FEMMES
LAI

• CROMORNE
FLÛTE
VENT INSTRUMENTS À

CROSATO GIAMBATTISTA (1686-1758)
ROCOCO

CROSBY, STILLS & NASH
FOLK

CROTALES, *musique*
• CROTALES
CYMBALES

CROZAT ANTOINE, marquis du Châtel (1655-1738)
CONCERT

CRUZ RAMÓN DE LA (1731-1794)
TONADILLA
ZARZUELA

CRWTH GALLOIS
• CRWTH
GUITARE

CSARDAS ou CZARDAS, *danse*
• CSARDAS ou CZARDAS

CTÉSIBIOS ou KTÉSIBIOS D'ALEXANDRIE (~IIIe S.)
HYDRAULE
ORGUE

CUBA
MARACAS

CUI CÉSAR ANTONOVITCH (1835-1918)
CINQ GROUPE DES

CUIVRES, *musique*
BARYTON, instrument
CLAIRON
COR D'HARMONIE
CORNET À PISTONS
EUPHONIUM
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
ORCHESTRE
SAXHORN
SERPENT
TROMBONE
TROMPETTE
TUBA
VENT INSTRUMENTS À

HORNPIPE
JAVA
JOTA
LOURE
MALAGUEÑA
MAMBO
MARACAS
MAXIXE
MAZURKA
MENUET
MORESCA ou MORESQUE
PAVANE
PYRRHIQUE
QUADRILLE
RIGAUDON
RONDEAU
RUMBA
SARABANDE
SCOTTISH
SICILIENNE
SUITE
TAMBOURIN
TARENTELLE
TECHNO
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques
VALSE
VOLTA ou VOLTE

DANSE CONTEMPORAINE

HIP-HOP

DANSE ORCHESTRE DE

ORCHESTRE

DANSE, *musique*

ALLEMANDE
BALLADE
BRANLE
FORME
GAVOTTE
HORNPIPE
LUTH
MAZURKA
MENUET
MESURE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
PAVANE
SICILIENNE
SUITE

DANSES D'ÉGLISE

• DANSES D'ÉGLISE
CAROLE

DESCRIPTIVE MUSIQUE
BEL CANTO
FIGURALISME
OPÉRA - Les techniques d'écriture
SECONDA PRATTICA

DÉSORMIÈRE ROGER (1898-1963)
ARCUEIL ÉCOLE D'

DESTOUCHES ANDRÉ cardinal (1672-1749)
BOUFFONS QUERELLE DES

DETROIT, *États-Unis*
TECHNO

DEUTSCHE OPER, *Berlin*
• DEUTSCHE OPER, Berlin
STAATSOPER DE BERLIN

DEUTSCHE GRAMMOPHON
• DEUTSCHE GRAMMOPHON

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
• DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

DÉVELOPPEMENT, *musique*
SONATE

DIAO [TIAO], *musique*
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

DIAPASON
• DIAPASON
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

DIAPHONIE, *chant*
MOTET
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

DIASPORA JUIVE
KLEZMER MUSIQUE

DIATONIQUE GAMME
GAMME
INTERVALLE
NOTATION MUSICALE
TEMPÉRAMENT
TONAL SYSTÈME

DIENTZENHOFER LES
BAROQUE

DIES IRAE

CLAVECIN
LUTH

DRAMATURGIE
COMÉDIE MUSICALE
LIVRET

DRAME LITURGIQUE
ORATORIO
TROPES

DRAME LYRIQUE
AIR
LEITMOTIV
MÉLODRAME
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Les techniques d'écriture
ORATORIO PROFANE
OUVERTURE
SERIA OPERA
ZARZUELA

DRAME SATYRIQUE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

DRESDE
BAROQUE
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

DROUET JEAN-PIERRE (1935-)
PERCUSSION

DU BUS GERVAIS (fin XIIIe-déb. XIVe S.)
ARS NOVA
BALLADE

DU CAURROY EUSTACHE (1549-1609)
MOTET

DU MONT HENRY (1610-1684)
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-
MOTET

DUBY GEORGES (1919-1996)
ARS NOVA

DUIFFOPROGGAR ou TIEFENBRUCKER GASPARD (1514-1571)
VIOLON

DUKE AND PEACOCK RECORDS
• DUKE AND PEACOCK RECORDS

ARCHITECTURE ET MUSIQUE
BAROQUE
ROCOCO

ÉGYPTIENNE LITTÉRATURE, *Antiquité*
PSAUMES

EIMERT HERBERT (1897-1972)
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques

EINSTEIN ALFRED (1880-1952)
ROCOCO

ÉLECTRO-ACOUSTIQUE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques

ÉLECTRO-ACOUSTIQUE MUSIQUE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
ATONALITÉ
BRUIT
COMPOSITION MUSICALE
FREE ROCK
IMPROVISATION MUSICALE
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE
ORGUE ÉLECTRONIQUE
PAYSAGE SONORE
PERCUSSION
POLYRYTHMIE
ROCK PLANANT ET AMBIENT
VIOLON
ÉLECTRONIQUE VIVANTE MUSIQUE

ÉLECTRONIQUE INDUSTRIE
ORGUE ÉLECTRONIQUE

ÉLECTRONIQUE MUSIQUE
COMPOSITION MUSICALE
DANCE MUSIC
DISCO
FACTORY RECORDS
GAMME
HOUSE
HYBRIDATION
IMPROVISATION MUSICALE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
JUNGLE ou DRUM AND BASS
MARTENOT ONDES
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
MUSIQUES INDUSTRIELLES

ERTEGUN AHMET (1923-2006)
ATLANTIC RECORDS
SOUL MUSIC

ESCALIER
BAROQUE

ESCHYLE (~525 env.-~456)
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

ESCLAVAGE
BLUES
CAKE-WALK
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

ESPACE, *architecture et esthétique*
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

ESPACE, *musique*
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
SPATIALISÉE MUSIQUE

ESPAGNE
• ESPAGNOLE MUSIQUE

ESPAGNOL ART
BAROQUE

ESPAGNOL THÉÂTRE
ZARZUELA

ESPAGNOLE ARCHITECTURE
BAROQUE

ESPAGNOLE LITTÉRATURE, *des origines au XVIII^{e} s.*
ZARZUELA

ESPAGNOLE MUSIQUE
BOLÉRO
CACHUCHA
CANARIE
CASTAGNETTES
CHACONNE
CLAVECIN
CRÉOLE MUSIQUE
FANDANGO
FLAMENCO
GUITARE
HABANERA
JOTA
LUTH

ETHNO-ESTHÉTIQUE
ETHNOMUSICOLOGIE

ETHNOGRAPHIE
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

ETHNOLOGIE
• ETHNOMUSICOLOGIE

ETHNOMUSICOLOGIE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES
CHANT
CHORALE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
NATIONALISME
POLYPHONIE
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

EULER LEONHARD (1707-1783)
GAMME

EUPHONIUM
• EUPHONIUM

EURIPIDE (~480 env.-~406)
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

EXAMENS ET CONCOURS
CONCOURS INTERNATIONAUX D'INTERPRÉTATION MUSICALE

EXPRESSION, *musique*
• EXPRESSION
BEL CANTO

EXPRESSIONNISME, *théâtre*
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

EXPRESSIVITÉ
OPÉRA - Les techniques d'écriture
SECONDA PRATTICA

FARINA SALVATORE **(1846-1918)**
VÉRISME MUSICAL

FARNABY GILES **(1563 env.-1640)**
CLAVECIN
VIRGINALISTES ANGLAIS

FATIGUE AUDITIVE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

FAURÉ GABRIEL **(1845-1924)**
LIED
NOCTURNE
PIANO

FAUST
LIVRET

FAUX-BOURDON, ***musique***
IMPROVISATION MUSICALE

FAVART CHARLES-SIMON **(1710-1792)**
BOUFFONS QUERELLE DES
OPÉRA-COMIQUE

FELA FELA **RANSOME-KUTI, dit (1938-1997)**
WORLD MUSIC

FELDMAN MORTON **(1926-1987)**
IMPROVISATION MUSICALE

FELSENSTEIN WALTER **(1901-1975)**
KOMISCHE OPER
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

FENICE DE VENISE
• FENICE DE VENISE

FENIS RUDOLF VON **(XII^e^ S.)**
MINNESANG

FERRARA FRANCO **(1911-1985)**
ORCHESTRE DIRECTION D'

FERTILITÉ & FÉCONDITÉ RITES & DIVINITÉS DE LA
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

FESTIVALS
MUSICA FESTIVAL

FÊTE
BAL

TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

FONCTIONNALISME, *anthropologie*
ETHNOMUSICOLOGIE

FONTAINE BRIGITTE (1940-)
CHANSON FRANÇAISE

FONTAINE MONUMENTALE
ROCOCO

FONTANA DOMENICO (1543-1607)
BAROQUE

FONTE DANS L'ART
CLOCHE

FORLANE, *danse*
• FORLANE

FORME
ACOUSMATIQUE MUSIQUE

FORME, *musique*
• FORME

FORME, *esthétique*
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
INTERPRÉTATION MUSICALE

FORME-SONATE
EMPFINDSAMKEIT
MANNHEIM ÉCOLE DE
SONATE

FOX-TROT
• FOX-TROT

FRAGMENT, *littérature et musique*
FRAGMENT

FRANC-MAÇONNERIE
CHORAL

FRANÇAIS CINÉMA
FILM MUSIQUE DE

FRANÇAIS THÉÂTRE, *XIX^{e} s.*
OPÉRA-COMIQUE

FRANÇAIS THÉÂTRE, *XVIII^{e} s.*
OPÉRA-COMIQUE

ROCOCO

GAULE
GALLICANS RITE ET CHANT

GAVINIÈS PIERRE (1728-1800)
ROCOCO

GAVOTTE
• GAVOTTE
LUTH

GEMSHORN, *musique*
• GEMSHORN

GENRE ORCHESTRE DE
FILM MUSIQUE DE
ORCHESTRE

GENRES DRAMATIQUES
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Les techniques d'écriture
OPÉRA-COMIQUE
ZARZUELA

GENRES LITTÉRAIRES
CANTILÉNE
CHANSON D'AUBE
CHANSON DE FEMMES
CHANSON À BOIRE
LAI
RONDEAU
VILLANCICO
VIRELAI
ÉPITHALAME

GERMAIN FRANÇOIS THOMAS (1726-1791)
ROCOCO

GERSHWIN GEORGE (1898-1937)
COMÉDIE MUSICALE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES

GESTE
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE DIRECTION D'

GESÙ ÉGLISE DU
BAROQUE

GESUALDO CARLO, prince de Venosa (1560 env.-1613)
FIGURALISME
MADRIGAL

GETZ STAN (1927-1991)
HARD BOP

GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
• GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU

GHETTO
HIP-HOP

GIAQUINTO (1703-1765)
ROCOCO

GIBBONS ORLANDO (1583-1625)
ANGLAISE MUSIQUE
CLAVECIN
VIRGINALISTES ANGLAIS

GIBBS JAMES (1682-1754)
BAROQUE

GIGUE
LUTH

GILBERTO JOÃO (1931-)
BOSSA-NOVA

GILLESPIE JOHN BIRKS dit DIZZY (1917-1993)
BE-BOP
JAZZ
LATIN JAZZ

GILSON ÉTIENNE (1884-1978)
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

G1ORDANO LUCA (1632-1705)
BAROQUE

GLASS PHILIP (1937-)
AMÉRICAINE MUSIQUE
RÉPÉTITIVE MUSIQUE

GLEE
• GLEE

GLINKA MIKHAÏL IVANOVITCH (1804-1857)
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
RUSSE MUSIQUE

GLOBOKAR VINKO (1934-)
VENT INSTRUMENTS À

GLOCKENSPIEL

GRANDI ALESSANDRO (mort en 1630)
CANTATE

GRAPHIQUE MUSIQUE
NOTATION MUSICALE

GRAPPELLI STÉPHANE (1908-1997)
JAZZ

GRATEFUL DEAD
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK

GREC THÉÂTRE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
CHORALE

GRÈCE ANTIQUE
• GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

GRECO (1541-1614)
BAROQUE

GRECQUE ANCIENNE LITTÉRATURE
HYMNE ANTIQUE
ÉPITHALAME

GRECQUE ANCIENNE MUSIQUE
AULOS
CHORALE
CITHARE
DIAPASON
GAMME
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
HARMONIE
HYDRAULE
KITHARA
LYRE
MESURE
NOTATION MUSICALE
NUANCE
PYRRHIQUE
PÉAN
RHOMBE

GRECQUE RELIGION
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
HYMNE ANTIQUE
PÉAN

GREEN AL (1946-)
HI RECORDS

GREENE MAURICE (1696-1755)

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

GUITARE ÉLECTRIQUE

• GUITARE ÉLECTRIQUE
GUITARE BASSE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK

GUITERNE

MANDOLINE

GUNNAR ou GUNNARR

NIBELUNGEN

GUNTHER

NIBELUNGEN

GÜNTHER IGNAZ (1725-1775)

ROCOCO

GÜRZENICH DE COLOGNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU

• GÜRZENICH DE COLOGNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU

GUSLA

• GUSLA

GUTHRIE WOODY (1912-1967)

FOLK

GUY ou GUIDO D'AREZZO (990 env.-env. 1050)

ARS NOVA
GAMME
NEUMATIQUE
NOTATION MUSICALE

GYMNOPÉDIE

• GYMNOPÉDIE

H

HABA ALOIS (1893-1973)
ULTRACHROMATISME

HABANERA
• HABANERA
MAXIXE

HABENECK FRANÇOIS ANTOINE (1781-1849)
CONCERT
ORCHESTRE DIRECTION D'

HADLAUB JOHANN (1300 env.)
MINNESANG

HAENDEL GEORG FRIEDRICH (1685-1759)
ANGLAISE MUSIQUE
BEL CANTO
CHORALE
CLAVECIN
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
ORATORIO

HAGEN
NIBELUNGEN

HAHN REYNALDO (1875-1947)
BEL CANTO

HALÉVY ÉLIE LÉVY dit JACQUES FRANÇOIS FROMENTAL (1799-1862)
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRETTE

HAMILTON IAIN (1922-)
ANGLAISE MUSIQUE

HAMMERSTEIN II OSCAR (1895-1960)
COMÉDIE MUSICALE

HICHIRIKI
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
VENT INSTRUMENTS À

HAUTBOIS D'AMOUR
VENT INSTRUMENTS À

HAUTE-CONTRE
• HAUTE-CONTRE
ALTO, voix
CONTRALTO
TÉNOR
VOIX

HAUTEUR, *acoustique*
ILLUSIONS AUDITIVES
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
NOTATION MUSICALE
PSYCHO-ACOUSTIQUE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

HAWKINS COLEMAN (1904-1969)
JAZZ

HAWKSMOOR NICHOLAS (1661-1736)
BAROQUE

HAYDN JOSEPH (1732-1809)
CLASSIQUE MUSIQUE DITE
CONCERT
FUGUE
GALANT STYLE
ORATORIO
PIANO
QUATUOR À CORDES
SYMPHONIE
TRIO

HAYES ISAAC (1942-2008)
SOUL MUSIC

HAZZÂN, *judaïsme*
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

HEAVY METAL
GRINDCORE, DEATH METAL ET GOTHIQUE
GRUNGE
METAL FUSION
POP MUSIC

HEBBEL FRIEDRICH CHRISTIAN (1813-1863)
NIBELUNGEN

HÉBRAÏQUE MUSIQUE
KINNÔR
KLEZMER MUSIQUE
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

HECKELPHONE
• HECKELPHONE

HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH (1770-1831)
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

HEIDEGGER MARTIN (1889-1976)
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

HEINRICH VON MORUNGEN (mort en 1222)
MINNESANG

HEINRICH VON VELDEKE (1140-1190)
MINNESANG

HEMONY FRANÇOIS (vers 1609-1667) et PIERRE (1619-1680)
CLOCHE

HENDERSON FLETCHER (1897-1952)
JAZZ

HENDRIX JIMI (1942-1970)
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK

HENRY PIERRE (1927-)
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
CONCRÈTE MUSIQUE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques

HERDER JOHANN GOTTFRIED (1744-1803)
CHANSON
VOLKSLIED

HÉROS & IDOLES
LIVRET

HÉROS, *mythologie grecque*
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

HERRMANN BERNARD (1911-1975)
FILM MUSIQUE DE

HERVÉ FLORIMOND ROUGER dit (1825-1892)
OPÉRETTE

HISTORICISME, *art*
ROCOCO

HITCHCOCK ALFRED (1899-1980)
FILM MUSIQUE DE

HOCHET
• HOCHET

HODDINOTT ALUN (1929-2008)
ANGLAISE MUSIQUE

HODEIR ANDRÉ (1921-2011)
JAZZ

HOFFMANN ERNST THEODOR AMADEUS (1776-1822)
CLASSIQUE MUSIQUE DITE

HOFMANNSTHAL HUGO VON (1874-1929)
LIVRET
SALZBOURG FESTIVALS DE

HOLIDAY BILLIE (1915-1959)
JAZZ

HOLLIGER HEINZ (1939-)
HAUTBOIS

HOLLY BUDDY (1936-1959)
POP MUSIC

HOLLYWOOD
COMÉDIE MUSICALE
FILM MUSIQUE DE

HOLZBAUER IGNAZ (1711-1783)
MANNHEIM ÉCOLE DE

HOLZER JOHANN EVANGELIST (1709-1740)
ROCOCO

HOMOPHONIE
POLYPHONIE
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

HONEGGER ARTHUR (1892-1955)
CHORAL
SIX GROUPE DES

HONGROISE MUSIQUE
CYMBALUM
NATIONALISME

AMBROSIENS RITE ET CHANT
GALLICANS RITE ET CHANT
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

HYMNES VÉDIQUES

TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

I

IDÉOGRAMME
NOTATION MUSICALE

IDIOPHONE
BOÎTE À MUSIQUE
CLOCHE
MÉTALLOPHONE
PERCUSSION
SANZA
SISTRE
TAMBOUR À FENTE
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

IGGY POP (1947-)
PUB-ROCK

ILLUSION PERCEPTIVE
ILLUSIONS AUDITIVES

ILLUSIONS AUDITIVES
• ILLUSIONS AUDITIVES

IMAGE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE

IMAGE MENTALE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE

IMITATION, *musique*
• IMITATION
FUGUE

IMPROVISATION MUSICALE
• IMPROVISATION MUSICALE
ARRANGEMENT
CHORAL
DIXIELAND
FANTAISIE
FREE JAZZ

INTERLUDE MUSICAL
INTERPRÉTATION MUSICALE
JAZZ
JAZZ MODAL
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
ORNEMENT
PERCUSSION
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK
RUBATO
RYTHME
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
ÉLECTRONIQUE VIVANTE MUSIQUE

INCAS
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

INDIENNE MUSIQUE
GAMME
MESURE
MODES MUSICAUX
NOTATION MUSICALE
SITĀR
SĀRANGĪ
TABLĀ
VĪNĀ

INDONÉSIENNES MUSIQUES
GONG
MODES MUSICAUX
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

INDUSTRIELLE SOCIÉTÉ
CHANSON

INDY VINCENT D' (1851-1931)
COMPOSITION MUSICALE
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

INFORMATIQUE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
ORGUE ÉLECTRONIQUE

INGHELBRECHT DÉSIRÉ-ÉMILE (1880-1965)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

INITIATION
GYMNOPÉDIE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

INSTRUMENTATION, *musique*
ARRANGEMENT
ORCHESTRE

DARBOUKA
ERHU
ETHNOMUSICOLOGIE
EUPHONIUM
FIFRE
FLAGEOLET
FLÛTE
FLÛTE DE PAN
FLÛTE TRAVERSIÉRE
FLÛTE À BEC
GAMELAN
GLOCKENSPIEL
GONG
GRELOTS
GROSSE CAISSE
GUIMBARDE
GUITARE
GUITARE BASSE
GUITARE ÉLECTRIQUE
GUSLA
HARMONICA
HARMONIUM
HARPE
HARPE ANGULAIRE
HARPE ARQUÉE
HARPE IRLANDAISE
HARPE À CADRE
HARPE ÉOLIENNE
HAUTBOIS
HECKELPHONE
HICHIRIKI
HOCHET
HORNPIPE
HYDRAULE
INTERPRÉTATION MUSICALE
KAMANJEH
KINNÔR
KITHARA
KONGHOU
KOTO
LITHOPHONE
LOURE
LUTH
LYRE
MANDOLINE
MARACAS
MARIMBA
MARTENOT ONDES
MONOCORDE
MUSETTE
MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
MÉTALLOPHONE

NOTATION MUSICALE
OCARINA
OPHICLÉIDE
ORCHESTRE
ORCHESTRE DIRECTION D'
ORGUE
ORGUE DE BARBARIE
ORGUE ÉLECTRONIQUE
OUD
PANHARMONICON
PERCUSSION
PIANO
PIPA
PLURIARC
POSITIF
PSALTÉRION
QIN
RABĀB
REBEC
RHOMBE
RÂPEUR
RÉGALE
SANXIAN
SANZA
SAXHORN
SAXOPHONE
SERPENT
SHAKUHACHI
SHAMISEN
SHENG
SIFFLET
SIRÉNES
SISTRE
SITĀR
SOURDINE
SYMPHONIE
SYNTHÉTISEUR
SĀRANGĪ
TABLĀ
TAMBOUR
TAMBOUR D'ACIER
TAMBOUR À FENTE
TAMBOUR À FRICTION
TAMBOURS
TAMBOURS SUR CADRE
THÉORBE
THÉRÉMINE
TIMBALES
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie
TRAUTONIUM

TRIANGLE
TROMBONE
TROMPETTE
TROMPETTE MARINE
TSUZUMI
TUBA
TYMPANON
ULTRACHROMATISME
VENT INSTRUMENTS À
VIBRAPHONE
VIBRATO
VIELLE ou VIÈLE
VIELLE À ROUE
VIOLE
VIOLE D'AMOUR
VIOLE DE GAMBE
VIOLETTE MARINE
VIOLON
VIOLONCELLE
VĪNĀ
WAGON
XYLOHONE
XYLORIMBA
YANGQIN
YUEQIN
ÉPINETTE

INSTRUMENTS FACTURE D'

ANCHE
ARCHET
CLAVECIN
HYDRAULE
LUTH
LUTHERIE
OPHICLÉIDE
ORCHESTRE
ORGUE
PIANO
VIOLON
ÉCLISSE

INTENSITÉ ACOUSTIQUE

MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
PSYCHO-ACOUSTIQUE

INTERFACE, *informatique*

ORGUE ÉLECTRONIQUE

INTERLUDE MUSICAL

• INTERLUDE MUSICAL
CHORAL
TONADILLA

INTERPRÉTATION MUSICALE

• INTERPRÉTATION MUSICALE
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
ALÉATOIRE MUSIQUE
ARRANGEMENT
CHAMBRE MUSIQUE DE
EXPRESSION
FRAGMENT
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
IMPROVISATION MUSICALE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE
ORCHESTRE DIRECTION D'
ORNEMENT
PHRASÉ
PIANO
PROCESSUS
RYTHME
TEMPO
VIBRATO

INTERVALLE, *musique*

• INTERVALLE
ATONALITÉ
CHROMATISME
GAMME
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MÉLODIE
NOTATION MUSICALE
PSYCHO-ACOUSTIQUE
SOLFÈGE
TEMPÉRAMENT
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
ULTRACHROMATISME
UNISSON

INTONATION

TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
VOIX

IRANIENNE MUSIQUE

MODES MUSICAUX
RYTHME

I.R.C.A.M. (Institut de recherche et de coordination acoustique-musique)

ACOUSMATIQUE MUSIQUE
DOMAINE MUSICAL
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques

ISLAND RECORDS

• ISLAND RECORDS

ISOCHRONIE & ISORYTHMIE
• ISOCHRONIE ET ISORYTHMIE
RYTHME

ISORYTHMIE, *musique*
ARS NOVA
ISOCHRONIE ET ISORYTHMIE
MOTET
RYTHME

ISOSONIE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

ITALIEN ART
BAROQUE
ROCOCO

ITALIENNE LITTÉRATURE MÉRIDIONALE
VÉRISME MUSICAL

ITALIENNE LITTÉRATURE, *du XVIII^e^ au début du XXI^e^ s.*
VÉRISME MUSICAL

ITALIENNE MUSIQUE
BARCAROLLE
BAROQUE
BEL CANTO
BOUFFONS QUERELLE DES
CABALETTA
CANTATE
CANZONE
CLAVECIN
CONCERTO
FROTTOLA
GLUCKISTES ET PICCINNISTES QUERELLE ENTRE
LAUDES
LIVRET
LUTH
MADRIGAL
MADRIGALESQUE COMÉDIE
MANDOLINE
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Les techniques d'écriture
ORATORIO
ORCHESTRE DIRECTION D'
RIPIENO
SAN CARLO DE NAPLES
SCALA DE MILAN
SERIA OPERA
VILLANELLA
VILLOTTA
VOCALISE

VÉRISME MUSICAL

ITALIENNE SCULPTURE
ROCOCO

ITALIENS LANGUE & DIALECTES
VÉRISME MUSICAL

ITALIENS LES, *théâtre*
OPÉRETTE

IVES CHARLES (1874-1954)
AMÉRICAINE MUSIQUE
VENT INSTRUMENTS À

J

JÁCARA
ZARZUELA

JACKSON MAHALIA (1911-1972)
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

JACKSON MICHAEL (1958-2009)
POP MUSIC

JACOB MAXIME (1906-1978)
ARCUEIL ÉCOLE D'

JACOBS RENÉ (1946-)
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

JACOPO DA BOLOGNA (actif mil. XIVe S.)
ARS NOVA

JAHNN HANS HENNY (1894-1959)
ORGUE

JAM SESSION
JAZZ

JAMAÏQUE
ISLAND RECORDS
REGGAE
SKA

JAMBE DE FER PHILIBERT (1515 env.-env. 1566)
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

JANÁCEK LEOS (1854-1928)
LIVRET
NATIONALISME
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
PRAGUE THÉÂTRE NATIONAL DE
TCHÈQUE MUSIQUE

JANEQUIN CLÉMENT (1485 env.-1558)

NEW ORLEANS
ORCHESTRE
ORNEMENT
RAGTIME
SAXOPHONE
SOUL MUSIC
SWING
TROMPETTE
TUBA
VENT INSTRUMENTS À
WESTERN SWING
WORLD MUSIC

JAZZ MODAL
• JAZZ MODAL
JAZZ

JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
• JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION
GUITARE BASSE
JAZZ
POP MUSIC

JAZZ, *France*
JAZZ

JDANOVISME
RÉALISME SOCIALISTE

JEAN BODEL D'ARRAS (1167 env.-1209/10)
CONGÉ

JEAN RENART
LAI

JEAN XXII, JACQUES DUÈSE ou D'EUZE (1245-1334) pape (1316-1334)
ARS NOVA

JEFFERSON AIRPLANE
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK

JÉRUSALEM TEMPLE DE
PSAUMES
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

JÉSUITE ART
BAROQUE

JEUNE FRANCE GROUPE, *musique*
• JEUNE FRANCE GROUPE

JEUX ANTIQUES

JUIFS RITES ET INSTITUTIONS
KLEZMER MUSIQUE
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

JUIVES FÊTES
KLEZMER MUSIQUE

JULIEN PIERRE (1731-1804)
ROCOCO

JUNGLE ou DRUM AND BASS
• JUNGLE ou DRUM AND BASS

JUNI JUAN DE (1506 env.-1571)
BAROQUE

JURY, *concours et examens*
CONCOURS INTERNATIONAUX D'INTERPRÉTATION MUSICALE

JUVARA FILIPPO (1676-1736)
BAROQUE

• KING RECORDS

KINNÔR
• KINNÔR

KIRCHER ATHANASIUS (1602-1680)
HARPE ÉOLIENNE

KITHARA
• KITHARA

KLEMPERER OTTO (1885-1973)
STAATSOPER DE BERLIN

KLEZMER MUSIQUE
• KLEZMER MUSIQUE

KNOBELSDORFF GEORG WENCESLAS VON (1699-1753)
STAATSOPER DE BERLIN

KNUCKLES FRANKIE (1955-2014)
HOUSE

KODÁLY ZOLTÁN (1882-1967)
DIAPASON
ETHNOMUSICOLOGIE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES

KOMISCHE OPER
• KOMISCHE OPER

KONGHOU
• KONGHOU

KONITZ LEE (1927-)
COOL

KONTAKION, *musique*
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

KOOL HERC (1955-)
RAP

KOTO
• KOTO

KOUSSEVITSKY SERGE (1874-1951)
BOSTON ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

KRAUSS CLEMENS (1893-1954)
SALZBOURG FESTIVALS DE
STAATSOPER DE BERLIN

RAP

LATIN JAZZ
• LATIN JAZZ

LATINE MÉDIÉVALE LITTÉRATURE
SÉQUENCE

LATINO-AMÉRICAINE MUSIQUE
BONGO
BOSSA-NOVA
CAISSE CLAIRE
CLAVES
CRÉOLE MUSIQUE
HOCHET
LATIN JAZZ
MARIMBA
SALSA

LAUDES, *musique*
• LAUDES
CAROLE
ORATORIO

LAVELLI JORGE (1931-)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

LE BÈGUE NICOLAS (1631-1702)
ORGUE

LE JEUNE CLAUDE ou CLAUDIN (1528 env.-1600)
CHORAL
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

LE LORRAIN ROBERT (1666-1743)
ROCOCO

LE ROY ADRIAN (1520 env.-1598)
LUTH

LECCE, *Italie*
BAROQUE

LECLERC FÉLIX (1914-1988)
CHANSON FRANÇAISE

LECOCQ CHARLES (1832-1918)
OPÉRETTE

LED ZEPPELIN
HARD ROCK ET HEAVY METAL

LEGGE WALTER (1906-1979)

PHILHARMONIA ORCHESTRA

LEGRENZI GIOVANNI (1626-1690)
MOTET

LEHAR FRANZ (1870-1948)
OPÉRETTE

LEHMANN MAURICE (1895-1974)
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

LEIBOWITZ RENÉ (1913-1972)
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
SÉRIALITÉ

LEIPZIG
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU

LEITMOTIV
• LEITMOTIV
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini

LEMOYNE LES
ROCOCO

LÉNINE (1870-1924)
RÉALISME SOCIALISTE

LEONCAVALLO RUGGERO (1857-1919)
VÉRISME MUSICAL

LEONHARDT GUSTAV (1928-2012)
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

LÉONIN maître, lat. magister LEO ou LEONINUS (2e moitié XIIe s.)
ARS ANTIQUA
CONTREPOINT

LE ROUX MAURICE (1923-1992)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

LÉVINAS MICHAËL (1949-)
HYBRIDATION

LÉVITE
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

LIADOV ANATOLI KONSTANTINOVITCH (1855-1914)
RUSSE MUSIQUE

LIEBERMANN ROLF (1910-1999)
OPÉRA DE PARIS
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

LULLY JEAN-BAPTISTE (1632-1687)
FORME
MOTET
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
OUVERTURE

LUTH
• LUTH
ANGLAISE MUSIQUE
BALALAÏKA
BANJO
GUITARE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
MANDOLINE
NOTATION MUSICALE
PIPA
SANXIAN
SHAMISEN
SITĀR
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam
VĪNĀ
YUEQIN

LUTHER MARTIN (1483-1546)
CHORAL

LUTHERIE
• LUTHERIE

LUTHIER
HARPE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
LUTH
VIOLON

LUTYENS ELIZABETH (1906-1983)
ANGLAISE MUSIQUE

LYDIEN MODE MUSICAL
DIAPASON
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
JAZZ MODAL

LYRE, *musique*
• LYRE
CRWTH
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
KINNÔR
KITHARA

LYRISME MUSICAL
• LYRISME MUSICAL

RÉSOLUTION
SCHOLA CANTORUM, Rome
SOLFÈGE
SÉQUENCE
TROMPETTE MARINE
TROPES

MÉDIÉVALES ÉCOLES
PLAIN-CHANT

MEDTNER NICOLAS (1880-1951)
RUSSE MUSIQUE

MÉGARE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

MEILHAC HENRI (1831-1897)
OPÉRETTE

MEISSONNIER JUSTE-AURÈLE (1695-1750)
ROCOCO

MELAKARTA, *musique indienne*
MODES MUSICAUX

MÉLANÉSIE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

MÉLISME, *musique*
COMPOSITION MUSICALE
ESPAGNOLE MUSIQUE
MOTET
RYTHME
VOCALISE

MÉLODIE
• MÉLODIE
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
AIR
CANTABILE
CAVATINE
CHAMBRE MUSIQUE DE
CHANSON
COMPOSITION MUSICALE
ILLUSIONS AUDITIVES
INTERVALLE
KLEZMER MUSIQUE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
POLYPHONIE
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
RÉCITATIF
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TROPES

TROUBADOURS ET TROUVÈRES
VOLKSLIED

MÉLODRAME, *musique*
• MÉLODRAME

MEMBRANE BASILAIRE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

MEMBRANOPHONE
BONGO
CAISSE CLAIRE
DARBOUKA
GROSSE CAISSE
TABLĀ
TAMBOUR
TAMBOURS
TAMBOURS SUR CADRE
TIMBALES
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

MEMPHIS, *Tennessee*
BLUES
HI RECORDS
SOUL MUSIC

MENDELSSOHN-BARTHOLDY FELIX (1809-1847)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
VENT INSTRUMENTS À

MÉNESTRANDISE
• MÉNESTRANDISE
LUTH
MÉNESTREL

MÉNESTREL
• MÉNESTREL
LUTH
MÉNESTRANDISE

MENGELBERG WILLEM (1871-1951)
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

MENUET
• MENUET
COMPOSITION MUSICALE

MERSENNE MARIN (1588-1648)
BASSON
FLÛTE
VIOLON

MERULO CLAUDIO (1533-1604)
CLAVECIN
TOCCATA

MÉSOPOTAMIEN ART
HARPE ANGULAIRE

MESROP saint (360 env.-440)
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

MESSAGER ANDRÉ (1853-1929)
OPÉRA DE PARIS
OPÉRETTE

MESSE
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-
REQUIEM

MESSE, *musique*
ARS NOVA
ESPAGNOLE MUSIQUE
POLYPHONIE
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
REQUIEM

MESSIAEN OLIVIER (1908-1992)
ATONALITÉ
DARMSTADT ÉCOLE DE
HARMONIE
JEUNE FRANCE GROUPE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
PERCUSSION
PIANO
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
RYTHME
SOLFÈGE

MESURE, *musique*
• MESURE
CONTRETEMPS
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE DIRECTION D'
POLYRYTHMIE
RUBATO
RYTHME IRRATIONNEL

MESURES ACOUSTIQUES
PSYCHO-ACOUSTIQUE

MÉTABOLE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

MODES MUSICAUX
• MODES MUSICAUX
AMBITUS
ATONALITÉ
COLORATION
CONTINUITÉ
GAMME
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
HARMONIE
HORS-TEMPS ET EN-TEMPS
JAZZ MODAL
MÉLODIE
NATIONALISME
NOTATION MUSICALE
PLAIN-CHANT
TONAL SYSTÉME
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam

MODULATION, *musique*
• MODULATION
ATONALITÉ
TONAL SYSTÈME

MOLIÉRE (1622-1673)
BAROQUE

MOMENTFORM
• MOMENTFORM

MONASTIQUE ARCHITECTURE
BAROQUE

MONDONVILLE JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE (1711-1772)
BOUFFONS QUERELLE DES

MONGOLIE, *histoire*
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

MONK THELONIOUS (1917 env.-1982)
BE-BOP
JAZZ

MONOCORDE
• MONOCORDE

MONODIE
ANGLAISE MUSIQUE
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
PLAIN-CHANT

MOTET

MOUSSORGSKI MODEST PETROVITCH (1839-1881)
CINQ GROUPE DES
MESURE
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini

MOUVEMENT, *musique*
COMPOSITION MUSICALE
EXPRESSION
NOTATION MUSICALE
PRÉLUDE
SONATE
TEMPO

MOYEN ÂGE
CHANSON

MOZARABES
ESPAGNOLE MUSIQUE

MOZART WOLFGANG AMADEUS (1756-1791)
CLASSIQUE MUSIQUE DITE
CONCERTO
CONTREDANSE
COR D'HARMONIE
FUGUE
GALANT STYLE
GLOCKENSPIEL
LIED
LITANIES
LIVRET
LYRISME MUSICAL
MANNHEIM ÉCOLE DE
MENUET
MÉLODRAME
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA DE MUNICH
PERCUSSION
PIANO
REQUIEM
ROCOCO
SALZBOURG FESTIVALS DE
SYMPHONIE
TEMPO
TRIO
VENT INSTRUMENTS À

MULLIGAN GERALD dit GERRY (1927-1996)
JAZZ

MULTINATIONALES ENTREPRISES
POP MUSIC

MÜNCH CHARLES (1891-1968)
BOSTON ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
ORCHESTRE DIRECTION D'

MUNICH
BAROQUE
MUNICH ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
OPÉRA DE MUNICH

MUNICH ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
• MUNICH ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

MURA FRANCESCO DE (1696-1784)
ROCOCO

MURAIL TRISTAN (1947-)
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
SPECTRALE MUSIQUE

MURILLO BARTOLOMÉ ESTEBAN (1618-1682)
BAROQUE

MUSÉE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris

MUSÉOLOGIE
MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris

MUSETTE
• MUSETTE
CORNEMUSE
ORCHESTRE
VENT INSTRUMENTS À

MUSGRAVE THEA (1928-)
ANGLAISE MUSIQUE

MUSIC-HALL
• MUSIC-HALL
CHANSON
CHANSON FRANÇAISE

MUSICA FESTIVAL
• MUSICA FESTIVAL

MUSICALES TRADITIONS
• TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
• TRADITIONS MUSICALES - Introduction
• TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire
• TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde
• TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque
• TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

MUSIQUE CITÉ DE LA

• MUSIQUE CITÉ DE LA
MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris

MUSIQUE CONTEMPORAINE

• MUSIQUE CONTEMPORAINE - Introduction
• MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
• MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
• MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ALÉATOIRE MUSIQUE
AMÉRICAINE MUSIQUE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
ATONALITÉ
BASSE
COMPOSITION MUSICALE
DARMSTADT ÈCOLE DE
DOMAINE MUSICAL
FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE
HYBRIDATION
IMPROVISATION MUSICALE
INTERPRÉTATION MUSICALE
MARTENOT ONDES
MUSICA PESTIVAL
MUSIQUE CITÉ DE LA
MÉLODIE
NOTATION MUSICALE
NOUVELLE SIMPLICITÉ
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
ORCHESTRE
ORGUE ÉLECTRONIQUE
ORNEMENT
PERCUSSION
PIANO
POLYRYTHMIE
PROCESSUS
RADIO BAVAROISE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
RYTHME
RÉPÉTITIVE MUSIQUE
SALZBOURG FESTIVALS DE
SIRÉNES
SOLFÈGE
SPECTRALE MUSIQUE
SÉRIALISME
SÉRIALITÉ
SÜDWESTRUNDFUNK DE BADEN-BADEN ET FRIBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU
VIBRAPHONE
XYLORIMBA
ÉLECTRONIQUE VIVANTE MUSIQUE

MUSIQUE DE COUR

AIR

CONCERT
GALANT STYLE
MÉNESTREL
SUITE

MUSIQUE MUSÉE DE LA, *Paris*

• MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris

MUSIQUE OCCIDENTALE, *de l'Antiquité au XVI^e^ siècle*

AMBROSIENS RITE ET CHANT
ANGLAISE MUSIQUE
ANTIPHONIQUE CHANT
ARS ANTIQUA
ARS NOVA
BALLADE
BALLETTO
BAROQUE
BASSE
CANZONE
CHAPELLE
CHORALE
CLAUSULE
CONCERT
CONCERTO
CONTREPOINT
DIAPASON
ESPAGNOLE MUSIQUE
ESTAMPIE
FIGURALISME
FRANCO-FLAMANDS MUSICIENS
GAILLARDE
GALLICANS RITE ET CHANT
HYMNE CHRÉTIENNE
INTERPRÉTATION MUSICALE
ISOCHRONIE ET ISORYTHMIE
LAUDES
LITANIES
LIVRET
LUTH
LYRE
MADRIGAL
MADRIGALESQUE COMÉDIE
MAÎTRES CHANTEURS
MESURE
MOTET
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
MÉLODIE
MÉNESTRANDISE
MÉNESTREL
NEUMATIQUE
NEUME
NOTATION MUSICALE
ORATORIO

SYMPHONIE
TCHÈQUE MUSIQUE
TEATRO COLÓN, Buenos Aires
VIENNE ÉCOLE DE

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XVII^e siècle*

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
AIR
ANGLAISE MUSIQUE
BALLETTO
CANTATE
CHAMBRE MUSIQUE DE
CHAPELLE
CHORAL
CHORALE
CONCERT
CONCERTO
CONTREPOINT
FIGURALISME
FORME
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-
INTERPRÉTATION MUSICALE
LITANIES
LIVRET
LUTH
MOTET
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA DE PARIS
ORATORIO
ORCHESTRE
QUINTETTE
SECONDA PRATTICA
SONATE
TOCCATA
VIRGINALISTES ANGLAIS

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XVIII^e siècle*

ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
ANGLAISE MUSIQUE
BEL CANTO
BOUFFONS QUERELLE DES
CANTATE
CASSATION
CHAMBRE MUSIQUE DE
CLASSIQUE MUSIQUE DITE
CONCERT
DIAPASON
EMPFINDSAMKEIT
FENICE DE VENISE
FIGURALISME
GLEE
GLUCKISTES ET PICCINNISTES QUERELLE ENTRE
INTERPRÉTATION MUSICALE

LITANIES
LIVRET
MANNHEIM ÉCOLE DE
MOTET
MÉLODIE
ORATORIO
ORCHESTRE
OUVERTURE
PIANO
QUINTETTE
ROCOCO
SONATE
SYMPHONIE
TCHÈQUE MUSIQUE
TOCCATA
TONADILLA
TRIO

MUSIQUE OCCIDENTALE, *XX^e^ et début du XXI^e^ s.*

ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ALGORITHMIQUE MUSIQUE
ALÉATOIRE MUSIQUE
AMADEUS QUATUOR
AMÉRICAINE MUSIQUE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES
ANGLAISE MUSIQUE
ARCUEIL ÉCOLE D'
ATONALITÉ
B.B.C. ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
BERLINORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
BRUIT
CHAMBRE MUSIQUE DE
CITATION
CLEVELAND ORCHESTRE DE
COLORATION
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
CONCERTO
CONCOURS INTERNATIONAUX D'INTERPRÉTATION MUSICALE
CONCRÈTE MUSIQUE
CONTINUITÉ
CONTREPOINT
DARMSTADT ÉCOLE DE
DEUTSCHE GRAMMOPHON
DISCO
DISCONTINUITÉ
DOMAINE MUSICAL
ESPAGNOLE MUSIQUE
FENICE DE VENISE
FILM MUSIQUE DE
FOLK
FRAGMENT
HECKELPHONE
HORS-TEMPS ET EN-TEMPS

MUSIQUES AFRO-AMERICAINES

• MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES
BE-BOP
CAKE-WALK
FREE JAZZ
FUNK
GUITARE ÉLECTRIQUE
HARD BOP
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
POP MUSIC
RAGTIME
SOUL MUSIC

MUSIQUES DE LA LOUISIANE

• CAJUN ET ZYDECO

MUSIQUES INDUSTRIELLES

• MUSIQUES INDUSTRIELLES
GRINDCORE, DEATH METAL ET GOTHIQUE

MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES

• MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
CHAMBRE MUSIQUE DE

MUWASHSHA

MALOUF

MYTHE

LIVRET

MYTHOLOGIES

LIVRET

N

N'DIAYE ROSE DOUDOU **(1930-2015)**
WORLD MUSIC

NANCARROW CONLON **(1912-1997)**
AMÉRICAINE MUSIQUE
RYTHME

NAPLES
SAN CARLO DE NAPLES

NAPLES, ***histoire de l'art***
BAROQUE

NAQUS, ***instrument musical***
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

NARVÁEZ LUÍS DE **(1re moitié XVIe S.)**
ESPAGNOLE MUSIQUE
GUITARE

NASARD, ***musique***
• NASARD

NATIONALISME, ***musique***
• NATIONALISME

NATOIRE CHARLES **(1700-1777)**
ROCOCO

NATURALISME
VÉRISME MUSICAL

NATURALISME, ***théâtre***
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

NATUREL, ***esthétique***
CHANSON

NAVAJO ou NAVAHO
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

NEW WAVE
• NEW WAVE, COLD WAVE ET GOTHIC ROCK
POP MUSIC
PUB-ROCK

NEW YORK
HIP-HOP
METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
• NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

NIBELUNG L'ANNEAU DU
NIBELUNGEN

NIBELUNGEN
• NIBELUNGEN

NICOLAI CARL OTTO EHRENFRIED (1810-1849)
VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

NIEDERMEYER LOUIS (1802-1861)
ATONALITÉ

NIKISCH ARTHUR (1855-1922)
BERLINORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
ORCHESTRE DIRECTION D'

NIRVANA, *pop music*
GRUNGE
POP MUSIC
PUNK ET SKATE-CORE
ROCK INDÉPENDANT

NISSEL SIEGMUND WALTER (1922-2008)
AMADEUS QUATUOR

NO, *théâtre japonais*
MESURE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
VOIX

NOCTURNE, *musique*
• NOCTURNE

NOËL
VILLANCICO

NOIRS AMÉRICAINS
BLUES
CAKE-WALK

DOO-WOP
JAZZ
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
RAGTIME
RAP
SOUL MUSIC

NOMBRE D'OR
VIOLON

NONO LUIGI (1924-1990)
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945

NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU
• NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU

NORDIQUE & NORD-GERMANIQUE MYTHOLOGIE
NIBELUNGEN

NOTATION MUSICALE
• NOTATION MUSICALE
ARRANGEMENT
ARS ANTIQUA
ARS NOVA
BASSE
BÉCARRE
DIAPASON
GAMME
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
IMPROVISATION MUSICALE
INTERPRÉTATION MUSICALE
INTERVALLE
MESURE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
NEUMATIQUE
NEUME
NUANCE
ORNEMENT
PAUSE
PHRASÉ
RIPIENO
RUBATO
SOLFÈGE
SOUPIR
SÉRIALISME
TEMPO
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

NOTES INÉGALES
IMPROVISATION MUSICALE
ORNEMENT

ŒUVRE D'ART
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
INTERPRÉTATION MUSICALE

ŒUVRE D'ART TOTALE
LIVRET

ŒUVRE OUVERTE
ALÉATOIRE MUSIQUE
FRAGMENT

OFFENBACH JACQUES (1819-1880)
OPÉRETTE

OHANA MAURICE (1914-1992)
ESPAGNOLE MUSIQUE

OLIVER JOE dit KING (1884 ou 1885-1938)
DIXIELAND
NEW ORLEANS

ONDE SONORE ou ONDE ACOUSTIQUE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

ONOMATOPÉE
NOTATION MUSICALE
RYTHME

OPÉRA
• OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
• OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
• OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
• OPÉRA - Les techniques d'écriture
• OPÉRA -Introduction
AIR
ANGLAISE MUSIQUE
BEL CANTO
BOLCHOÏ
CABALETTA
CAVATINE
CHANT
COMÉDIE MUSICALE
COVENT GARDEN
DEUTSCHE OPER, Berlin
FENICE DE VENISE
FIGURALISME
FORME
GLUCKISTES ET PICCINNISTES QUERELLE ENTRE
KOMISCHE OPER
LEITMOTIV
LIVRET
METROPOLITAN OPERA DE NEW YORK
MUSICA FESTIVAL

MONUMENT RECORDS

ORCHESTRATION

ARRANGEMENT
FRAGMENT
ORCHESTRE

ORCHESTRE

• ORCHESTRE
B.B.C. ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
BERLINORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
BOSTON ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
CHAMBRE MUSIQUE DE
CHAPELLE
CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
CLEVELAND ORCHESTRE DE
COLORATION
CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM ORCHESTRE DU
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
FILM MUSIQUE DE
FORME
FRANCFORT ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE
GAMELAN
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU
GÜRZENICH DE COLOGNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
JAZZ
LONDRES ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
MUNICH ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
NEW ORLEANS
NEW YORK ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE
NORDDEUTSCHE RUNDFUNK DE HAMBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
OPÉRA - Les techniques d'écriture
ORCHESTRE DIRECTION D'
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
PARIS ORCHESTRE DE
PERCUSSION
PHILADELPHIE ORCHESTRE DE
PHILHARMONIA ORCHESTRA
PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA
QUINTETTE
RADIO BAVAROISE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA
SPECTRALE MUSIQUE
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA
SWING
SYMPHONIE
SÜDWESTRUNDFUNK DE BADEN-BADEN ET FRIBOURG ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est
VENT INSTRUMENTS À

INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
LARIGOT
NASARD
NOTATION MUSICALE
ORGUE DE BARBARIE
ORGUE ÉLECTRONIQUE
POSITIF
RIPIENO
RÉGALE
TOCCATA
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

ORGUE DE BARBARIE

• ORGUE DE BARBARIE

ORGUE ÉLECTRONIQUE

• ORGUE ÉLECTRONIQUE
lNSTRUMENTS DE MUSlQUE - Facture instrumentale
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
ORGUE

ORGUE ROMANTIQUE & ORGUE SYMPHONIQUE

ORGUE

ORIENTALISME, *art et littérature*

MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES

ORMANDY EUGENE (1899-1985)

PHILADELPHIE ORCHESTRE DE

ORNEMANISTES

ROCOCO

ORNEMENT, *histoire de l'art*

ROCOCO

ORNEMENT, *musique*

• ORNEMENT
FIGURALISME
IMPROVISATION MUSICALE
INTERPRÉTATION MUSICALE
LUTH
MODES MUSICAUX
NOTATION MUSICALE
POLYPHONIE
VOCALE DISTRIBUTION
VOCALISE

O.R.T.F. (Office de radiodiffusion-télévision française)

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

OSTINATO

• OSTINATO

P

PABLO LUIS DE (1930-)
ESPAGNOLE MUSIQUE

PACHELBEL JOHANN (1653-1706)
CHORAL

PADEREWSKI IGNACY JAN (1860-1941)
PIANO

PAGANINI NICCOLÒ (1782-1840)
ARRANGEMENT

PAJOU AUGUSTIN (1730-1809)
ROCOCO

PALAIS
BAROQUE

PALESTRINA GIOVANNI PIERLUIGI DA (1525 env.-1594)
CHORALE

PANHARMONICON
• PANHARMONICON

PARABASE, *poétique*
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

PARADIGME, *linguistique*
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

PAREYSON LUIGI (1918-1991)
INTERPRÉTATION MUSICALE

PARIS
COMÉDIE MUSICALE
MUSIQUE MUSÉE DE LA, Paris
OPÉRA DE PARIS
OPÉRETTE
PARIS ORCHESTRE DE

PARIS ORCHESTRE DE
• PARIS ORCHESTRE DE

PARKER CHARLIE (1920-1955)
BE-BOP
JAZZ

PARLANT CINÉMA
FILM MUSIQUE DE

PAROI EFFET DE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

PAROLE
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

PARSIFAL
LIVRET

PARTITION MUSICALE
ALÉATOIRE MUSIQUE
EXPRESSION
FILM MUSIQUE DE
INTERPRÉTATION MUSICALE
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE DIRECTION D'
PROCESSUS

PARTON DOLLY (1946-)
COUNTRY

PASQUINI BERNARDO (1637-1710)
CLAVECIN
IMPROVISATION MUSICALE

PASSACAILLE
BASSE
CHACONNE
COMPOSITION MUSICALE

PASSION, *genre musical*
• PASSION
ORATORIO

PASTORALE, *musique*
ORATORIO

PASTORIUS JACO (1951-1987)
GUITARE BASSE
JAZZ ROCK ou JAZZ FUSION

PATET, *musique orientale*
MODES MUSICAUX

PENTATONIQUE ÉCHELLE
GAMME
TEMPÉRAMENT
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

PENTECÔTISME
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

PEPUSCH JOHANN CHRISTOPH **(1667-1752)**
ANGLAISE MUSIQUE

PERCEPTION
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES
ILLUSIONS AUDITIVES
PSYCHO-ACOUSTIQUE

PERCEPTION VISUELLE
ILLUSIONS AUDITIVES

PERCUSSION, ***musique***
• PERCUSSION
BATTERIE
BONGO
CAISSE CLAIRE
CASTAGNETTES
CENCERROS
CHAPEAU CHINOIS
CLAQUETTES ET CLIQUETTES
CLARINE
CLAVES
CLOCHE
CLOCHES-TUBES
CROTALES
CYMBALES
CÉLESTA
DARBOUKA
GLOCKENSPIEL
GONG
GRELOTS
GROSSE CAISSE
HOCHET
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
LITHOPHONE
MARACAS
MARIMBA
MÉTALLOPHONE
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE
ORCHESTRE DIRECTION D'
PIANO
RHOMBE
RYTHME

PHILADELPHIE ORCHESTRE DE
• PHILADELPHIE ORCHESTRE DE
ORCHESTRE DIRECTION D'

PHILHARMONIA ORCHESTRA
• PHILHARMONIA ORCHESTRA

PHILHARMONIE TCHÈQUE ORCHESTRE DE LA
• PHILHARMONIE TCHÉQUE ORCHESTRE DE LA

PHILIDOR LES DANICAN dits LES (XVII^e^-XVIII^e^ S.)
CONCERT
HAUTBOIS
OPÉRA-COMIQUE

PHILIPPE DE VITRY (1291-1361)
ARS NOVA
NOTATION MUSICALE

PHILIPPINES MUSIQUE DES
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

PHILIPPS PETER (1560 env.-1628)
CLAVECIN

PHILLIPS SAM (1923-2003)
SUN RECORDS

PHONATION
VOIX

PHONOLOGIE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

PHRASÉ, *musique*
• PHRASÉ
CADENCE MUSICALE
JAZZ
STRUCTURE

PHRYGIEN TON
DIAPASON
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

PIANO
• PIANO
ARRANGEMENT
BLUES
BOOGIE-WOOGIE
CHAMBRE MUSIQUE DE
CLAVECIN
CLUSTER
FILM MUSIQUE DE

TROMPETTE
TUBA
VENT INSTRUMENTS À

PITTONI GIAMBATTISTA (1687-1767)
ROCOCO

PIYYÛT, *judaïsme*
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

PLAFOND, *décoration*
ROCOCO

PLAGAL MODE, *musique*
AMBITUS

PLAGALE CADENCE
• PLAGALE CADENCE

PLAIN-CHANT
• PLAIN-CHANT
AMBITUS
CHORAL
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-

PLATON (~428 env.-env. ~347)
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
HYMNE ANTIQUE

PLECTRE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale

PLEIN-JEU, *musique*
ORGUE

PLEYEL IGNAZ (1757-1831)
CLAVECIN

PLURIARC
• PLURIARC

POCHETTE, *instrument de musique*
REBEC

POÈME SYMPHONIQUE
• POÈME SYMPHONIQUE
OPÉRA - Les techniques d'écriture

POÉSIE
CHANSON
HYMNE ANTIQUE
HYMNE CHRÉTIENNE

MADRIGAL
RONDEAU
TROUBADOURS ET TROUVÈRES
ÉPITHALAME

POÉSIE CHINOISE
QU

POÉSIE DE COUR
TROUBADOURS ET TROUVÈRES

POÏÈTIQUE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

POINT D'ORGUE
NOTATION MUSICALE

POINT, *musique*
MESURE
NEUMATIQUE

POLITIQUE CULTURELLE
HIP-HOP
SALZBOURG FESTIVALS DE

POLKA
MAXIXE

POLLINI MAURIZIO (1942-)
PIANO

POLONAISE MUSIQUE
MAZURKA
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945

POLYCHROMIE, *histoire de l'art*
BAROQUE

POLYNÉSIE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

POLYPHONIE
• POLYPHONIE
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL
ARS ANTIQUA
ARS NOVA
BAROQUE
BASSE
CANTUS
CHANSON
CLAUSULE
COMPOSITION MUSICALE
CONTREPOINT

MONTEREY FESTIVAL DE
MOTOWN
NEW WAVE, COLD WAVE ET GOTHIC ROCK
PHILADELPHIA INTERNATIONAL RECORDS
PUB-ROCK
PUNK ET SKATE-CORE
REGGAE
ROCK FESTIVALS DE
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK
ROCK INDÉPENDANT
ROCK PLANANT ET AMBIENT
ROCK PSYCHÉDÉLIQUE ou ACID ROCK
SKA
STAX RECORDS
SUGAR HILL RECORDS
SUN RECORDS

PÖPPELMANN MATTHÄUS DANIEL (1662-1736)

BAROQUE

POPULAIRE CHANT

CACHUCHA
CALYPSO
CHANSON
CHANSON À BOIRE
RUSSE MUSIQUE
RYTHME
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
VILLANCICO
VOLKSLIED

POPULAIRE MUSIQUE

ACCORDÉON
BAL
BANJO
BLUES
BOSSA-NOVA
COUNTRY
DARBOUKA
DOO-WOP
ETHNOMUSICOLOGIE
FARANDOLE
FOLK
HARMONICA
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
KLEZMER MUSIQUE
LIED
MANDOLINE
MUSIQUES AFRO-AMÉRICAINES
NATIONALISME
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
NEW ORLEANS
POP MUSIC

PROBABILITÉS CALCUL DES
STOCHASTIQUE MUSIQUE

PROCESSION RITUELLE
GALLICANS RITE ET CHANT

PROCESSUS, *musique*
• PROCESSUS

PRODUCTION, *cinéma*
FILM MUSIQUE DE

PROFILE RECORDS
• PROFILE RECORDS

PROKOFIEV SERGE (1891-1953)
PIANO

PROLÉTARIENNE LITTÉRATURE
RÉALISME SOCIALISTE

PROLETKULT
RÉALISME SOCIALISTE

PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
ARRANGEMENT
CHANSON

PROTEST SONG
CHANSON
FOLK

PROTESTANTISME
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL

PROVENÇALES LANGUE & LITTÉRATURE
CHANSON D'AUBE

PSALMODIE
AMBROSIENS RITE ET CHANT
ANTIPHONIQUE CHANT

PSALTÉRION
• PSALTÉRION
CITHARE
TYMPANON
XYLOHONE

PSAUMES
• PSAUMES
CHORAL
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

PSAUTIER HUGUENOT
CHORAL
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

PSYCHO-ACOUSTIQUE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ILLUSIONS AUDITIVES

PSYCHOLOGIE GÉNÉRALE & EXPÉRIMENTALE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

PSYCHOPHYSIQUE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

PUB-ROCK
• PUB-ROCK
STIFF RECORDS

PUBLIC & ART
CHAMBRE MUSIQUE DE
CONCERT
ORCHESTRE

PUBLIC ENEMY
RAP

PUCCINI GIACOMO (1858-1924)
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
VÉRISME MUSICAL

PUEBLO, *ethnie*
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

PUISSANCE VOCALE
VOCALE DISTRIBUTION

PUNK
• PUNK ET SKATE-CORE
2-TONE RECORDS
FACTORY RECORDS
POP MUSIC
PUB-ROCK
STIFF RECORDS

PURCELL HENRY (env. 1659-1695)
ANGLAISE MUSIQUE
ANTHEM
CLAVECIN
FORME
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

BOUFFONS QUERELLE DES
CHROMATISME
CLAVECIN
HARMONIE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
OPÉRA - Les techniques d'écriture
ROCOCO

RANKS SHABBA (1966-)
REGGAE

RANQUETTE
• RANQUETTE

RAP, *musique*
• RAP
CHANSON FRANÇAISE
DEF JAM RECORDS
HARD ROCK ET HEAVY METAL
HIP-HOP
POP MUSIC
PROFILE RECORDS
SUGAR HILL RECORDS
TOMMY BOY RECORDS
TRIP-HOP

RÂPEUR, *musique*
• RÂPEUR

RASTAFARISME
POP MUSIC
REGGAE

RASTRELLI LES
BAROQUE

RAVEL MAURICE (1875-1937)
ARRANGEMENT
BOLÉRO
CAISSE CLAIRE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
PIANO
TAMBOURS
TONAL SYSTÈME

RÉALISATION MUSICALE
ACCOMPAGNEMENT MUSICAL

RÉALISME SOCIALISTE
• RÉALISME SOCIALISTE

REICH STEVE (1936-)
AMÉRICAINE MUSIQUE
RÉPÉTITIVE MUSIQUE

REINECKE CARL (1824-1910)
GEWANDHAUS DE LEIPZIG ORCHESTRE DU

REINER FRITZ (1888-1963)
CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

REINHARDT JEAN-BAPTISTE dit DJANGO (1910-1953)
JAZZ

REINHARDT MAX (1873-1943)
SALZBOURG FESTIVALS DE

REINMAR DE HAGUENAU (1170 env.-env. 1208/1209)
MINNESANG

RELATIF TON
TONAL SYSTÈME

RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
• RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE
AMBROSIENS RITE ET CHANT
ANGLAISE MUSIQUE
ANTHEM
ANTIPHONIQUE CHANT
ARS ANTIQUA
ARS NOVA
CANTATE
CHANT
CHAPELLE
CHORAL
CHORALE
CONCERT
ESPAGNOLE MUSIQUE
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-
GALLICANS RITE ET CHANT
HYMNE CHRÉTIENNE
LITANIES
LUTH
MAGNIFICAT
MOTET
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
NEUME
NOTATION MUSICALE
ORATORIO
PASSION
PLAIN-CHANT
POLYPHONIE
REQUIEM

RESPONSORIAL CHANT
SCHOLA CANTORUM, Paris
SCHOLA CANTORUM, Rome
SÉQUENCE
TCHÈQUE MUSIQUE
TROPES

RENAISSANCE

BAROQUE

RENAISSANCE MUSIQUE DE LA

ANGLAISE MUSIQUE
BAROQUE
COURTAUD
FIGURALISME
FRANCO-FLAMANDS MUSICIENS
GAILLARDE
LUTH
MADRIGAL
MOTET
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
ORNEMENT
QUATUOR À CORDES
RÉSOLUTION
SECONDA PRATTICA
SUITE
TROMPETTE MARINE
VILLOTTA
VIRGINALISTES ANGLAIS

RENVERSEMENT MUSICAL

HARMONIE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme

RÉPERTOIRE, *musique*

PIANO

RÉPÉTITION, *musique*

ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ATONALITÉ
COMPOSITION MUSICALE
DANCE MUSIC
IMPROVISATION MUSICALE
ORCHESTRE DIRECTION D'
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK
ROSALIE
RÉPÉTITIVE MUSIQUE

RÉPÉTITIVE MUSIQUE

• RÉPÉTITIVE MUSIQUE
AMÉRICAINE MUSIQUE
ILLUSIONS AUDITIVES
MINIMALISME

MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
ROCK PLANANT ET AMBIENT

RÉPINE ILIA EFIMOVITCH (1844-1930)
RÉALISME SOCIALISTE

RÉPONSE, *musique*
COMPOSITION MUSICALE

REPRÉSENTATION THÉÂTRALE
COMÉDIE MUSICALE

REPRISE, *musique*
COMPOSITION MUSICALE
IMITATION
RIPIENO
SONATE

REPRODUCTION TECHNIQUES DE
ORCHESTRE

REQUIEM
• REQUIEM

RÉSOLUTION, *musique*
• RÉSOLUTION
HARMONIE
TONAL SYSTÈME

RÉSONATEUR, *physique*
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

RESPONSORIAL CHANT
• RESPONSORIAL CHANT
AMBROSIENS RITE ET CHANT
ANTIPHONIQUE CHANT
GALLICANS RITE ET CHANT
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

RESTOUT JEAN (1692-1768)
ROCOCO

RETABLE
BAROQUE

RÉVERBÉRATION, *acoustique*
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

RÉVOLUTION FRANÇAISE
CHANSON

RÉVOLUTION RUSSE

RÉALISME SOCIALISTE

REVUES MUSICALES
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES
ETHNOMUSICOLOGIE

REYNAUD ÉMILE (1844-1918)
FILM MUSIQUE DE

RHAPSODIE
• RHAPSODIE

RHOMBE
• RHOMBE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

RHYTHM AND BLUES
ATLANTIC RECORDS
BLUES
DOO-WOP
MOTOWN
REGGAE
SKA
SUN RECORDS

RICCI SEBASTIANO (1659-1734)
ROCOCO

RICERCARE
COMPOSITION MUSICALE
FANTAISIE
FUGUE
LUTH
TOCCATA

RICHTER FRANZ XAVER (1709-1789)
MANNHEIM ÉCOLE DE

RIEMANN HUGO (1849-1919)
COMPOSITION MUSICALE
PHRASÉ

RIFF
JAZZ

RIGAUDON
• RIGAUDON

RIHM WOLFGANG (1952-)
NOUVELLE SIMPLICITÉ

RILEY TERRY (1935-)
AMÉRICAINE MUSIQUE

RÉPÉTITIVE MUSIQUE

RIMES SYSTÈMES DE
RONDEAU

RIMSKI-KORSAKOV NIKOLAÏ ANDREÏEVITCH (1844-1908)
CINQ GROUPE DES

RIPIENO, *musique*
• RIPIENO

RISI DINO (1916-2008)
FILM MUSIQUE DE

RISLER ÉDOUARD (1873-1929)
PIANO

RITENUTO
TEMPO

RITES DE GUÉRISON
PÉAN

RITES DE PASSAGE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

RITES SACRÉS
ESPAGNOLE MUSIQUE
GALLICANS RITE ET CHANT NÉO-
GALLICANS RITE ET CHANT
RELIGIEUSE CHRÉTIENNE MUSIQUE

RITOURNELLE
• RITOURNELLE
AIR

RITUEL
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques

ROBBINS JEROME RABINOWITZ dit JEROME (1918-1998)
COMÉDIE MUSICALE

ROBERT PIERRE (1618 env.-1699)
MOTET

ROCAILLE STYLE
ROCOCO

ROCK
BATTERIE
CAISSE CLAIRE
COMÉDIE MUSICALE

ROCOCO

RODGERS JIMMIE (1897-1933)
COUNTRY

RODGERS RICHARD (1902-1979)
COMÉDIE MUSICALE

RODRÍGUEZ DE HITA ANTONIO (1724-1787)
ZARZUELA

ROLLING STONES
POP MUSIC

ROMAINE ARCHITECTURE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

ROMAN & SOCIÉTÉ
VÉRISME MUSICAL

ROMAN DE FAUVEL
BALLADE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES

ROMANCE, *musique*
AIR
CHANSON
CHANSON FRANÇAISE
ROCOCO

ROMANCERO
ESPAGNOLE MUSIQUE

ROMANTIQUE ART
CHANSON

ROMANTIQUE MUSIQUE
ARRANGEMENT
BARCAROLLE
BEL CANTO
CHANSON
CLASSIQUE MUSIQUE DITE
COLORATION
CONCERTO
COR ANGLAIS
INTERPRÉTATION MUSICALE
LIED
MODULATION
MÉLODIE
NOCTURNE
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
ORCHESTRE

PIANO
REQUIEM
RHAPSODIE
STAATSKAPELLE DE DRESDE ORCHESTRE DE LA

ROMANTISME
INTERPRÉTATION MUSICALE
LIVRET
NATIONALISME

ROMANTISME ALLEMAND
LIVRET
VOLKSLIED

ROMANTISME, *littérature*
CHANSON

ROME
BAROQUE

RONCONI LUCA (1933-2015)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

RONDALLA, *musique*
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

RONDE, *danse*
CAROLE
DANSES D'ÉGLISE
RONDEAU

RONDEAU
• RONDEAU
ARS ANTIQUA
ARS NOVA
CAROLE

RONDO
COMPOSITION MUSICALE
STRUCTURE

ROSALIE, *musique*
• ROSALIE

ROSENTHAL MANUEL (1904-2003)
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

ROSSI SALOMONE (1570 env.-env. 1630)
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

ROSSINI GIOACCHINO (1792-1868)
BEL CANTO
LIVRET

OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
SAN CARLO DE NAPLES

ROTE, *instrument de musique*
VIELLE À ROUE

ROTTMAYR JOHANN MICHAEL (1654-1730)
ROCOCO

ROUCHÉ JACQUES (1862-1957)
OPÉRA DE PARIS
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

ROUGET DE LISLE CLAUDE (1760-1836)
CHORALE

ROUGET GILBERT (1916-)
ETHNOMUSICOLOGIE

ROUMAINE MUSIQUE
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES

ROUSSEAU JEAN-JACQUES (1712-1778)
BOUFFONS QUERELLE DES
COMPOSITION MUSICALE
ROCOCO
SYMPHONIE
TEMPÉRAMENT

ROUSSEL ALBERT (1869-1937)
BASSE

ROUSSET JEAN (1910-2002)
BAROQUE

RUBATO
• RUBATO
TEMPO

RUBINSTEIN ARTHUR (1887-1982)
PIANO

RUCKERS LES (XVI^{e}-XVII^{e} S.)
CLAVECIN

RUMBA
• RUMBA
MAMBO

RUN-D.M.C.
PROFILE RECORDS

RUSSE ART

SAMMARTINI GIOVANNI BATTISTA (1700-1775)
ROCOCO

SAN CARLO DE NAPLES
• SAN CARLO DE NAPLES

SANSOVINO JACOPO TATTI dit (1486-1570)
BAROQUE

SANXIAN
• SANXIAN

SANZ GASPAR (1640-1710)
GUITARE

SANZA
• SANZA
PERCUSSION

SARABANDE, *danse*
• SARABANDE
LUTH

SARANGI
• SĀRANGĪ

SARRETTE BERNARD (1765-1858)
DIAPASON

SARRUSSOPHONE
VENT INSTRUMENTS À

SATIE ERIK (1866-1925)
ARCUEIL ÉCOLE D'
SIX GROUPE DES

SATIRE
CHANSON
MINNESANG

SAUGUET HENRI (1901-1989)
ARCUEIL ÉCOLE D'

SAUTEREAU
• SAUTEREAU
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale

SAUVEUR JOSEPH (1653-1716)
DIAPASON

SAVART FÉLIX (1791-1841)
GAMME

SAXHORN
• SAXHORN
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
TUBA
VENT INSTRUMENTS À

SAXOPHONE
• SAXOPHONE
HARD BOP
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
VENT INSTRUMENTS À

SCALA DE MILAN
• SCALA DE MILAN
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

SCARLATTI ALESSANDRO (1660-1725)
AIR
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
SERIA OPERA

SCARLATTI DOMENICO (1685-1757)
CLAVECIN
SONATE

SCELSI GIACINTO (1905-1988)
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945

SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE
• SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
SALZBOURG FESTIVALS DE

SCÉNOGRAPHIE, *de Palladio à Appia*
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

SCHAEFFER PIERRE (1910-1995)
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
BRUIT
CONCRÈTE MUSIQUE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
OBJET SONORE
SOLFÈGE

SCHAEFFNER ANDRÉ (1895-1980)
ETHNOMUSICOLOGIE

SCHAFER MURRAY (1933-)
PAYSAGE SONORE

SCHÈMES FORMELS, *musique*

SELLARS PETER (1957-)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

SÉMANTIQUE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

SÉMIOLOGIE
ACOUSMATIQUE MUSIQUE

SÉMIOLOGIE MUSICALE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES
CITATION
MATÉRIAU
MUSICOLOGIE
NÉO-CLASSICISME
PHRASÉ
SILENCE

SENFL LUDWIG (1488-1543)
CHORAL

SENOUFO ou SENUFO
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire

SENSIBILITÉ
PSYCHO-ACOUSTIQUE

SENSIBLE NOTE
TONAL SYSTÈME

SEPTIÈME ACCORD DE
HARMONIE

SÉQUENCE, *musique*
• SÉQUENCE
CANTILÈNE
ESTAMPIE
MOTET
REQUIEM

SERAO MATHILDE (1856-1927)
VÉRISME MUSICAL

SERIA OPERA
• SERIA OPERA
GLUCKISTES ET PICCINNISTES QUERELLE ENTRE
LIVRET
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

SÉRIALITÉ, *musique*
• SÉRIALITÉ

SHENG
• SHENG

SHO
SHENG

SHOFÂR
TRADITIONS MUSICALES - Musique hébraïque

SHOW, *spectacle*
MUSIC-HALL

SICILIENNE, *danse*
• SICILIENNE

SIEGFRIED
NIBELUNGEN

SIFFLET
• SIFFLET

SIGNE ET SENS
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

SIGNIFICATION
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ANALYSE ET SÉMIOLOGIE MUSICALES

SIGURD
NIBELUNGEN

SILBERMANN LES
PIANO

SILENCE, *musique*
• SILENCE
NOTATION MUSICALE
PAUSE
RYTHME
SOUPIR

SILVER HORACE (1928-2014)
HARD BOP

SINGSPIEL
MANNHEIM ÉCOLE DE

SIRÈNES, *musique*
• SIRÈNES

SISTRE, *musique*
• SISTRE

PERCUSSION

SITAR
• SITĀR
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

SIX GROUPE DES, *musique*
• SIX GROUPE DES
FILM MUSIQUE DE

SIXTE, *musique*
HARMONIE
MODULATION

SKA, *musique*
• SKA
2-TONE RECORDS
REGGAE

SLAVES
RUSSE MUSIQUE

SMETANA BEDRICH (1824-1884)
PRAGUE THÈÂTRE NATIONAL DE
TCHÈQUE MUSIQUE

SMITH ELIZABETH dite BESSIE (1894 ou 1895-1937)
BLUES

SOCIALISTES ART DANS LES PAYS
RÉALISME SOCIALISTE

SOLARI LES
BAROQUE

SOLEÁ
FLAMENCO

SOLER père ANTONIO (1729-1783)
CLAVECIN
ESPAGNOLE MUSIQUE

SOLESMES ABBAYE DE
PLAIN-CHANT

SOLFÉGE
• SOLFÈGE
BÉCARRE
DIAPASON
NEUMATIQUE
PAUSE
SOUPIR

SOLIMENA FRANCESCO (1657-1747)
BAROQUE

SOLISTE
CADENCE MUSICALE
CHAMBRE MUSIQUE DE
CHANT
CONCERT
CONCERTO
CORNET À PISTONS
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
INTERPRÉTATION MUSICALE
JAZZ
MAINSTREAM ou MIDDLE JAZZ
MANNHEIM ÉCOLE DE
ORCHESTRE DIRECTION D'
PERCUSSION
QUATUOR À CORDES
SWING
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam

SOLMISATION
NOTATION MUSICALE
SOLFÈGE

SOLTI GEORG (1912-1997)
CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE
PARIS ORCHESTRE DE

SONATE
• SONATE
ALLEMANDE
CANZONE
COMPOSITION MUSICALE
EMPFINDSAMKEIT
FORME
PIANO
QUATUOR À CORDES
TRIO

SONDHEIM STEPHEN JOSHUA (1930-)
COMÉDIE MUSICALE

SONE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

SONG DU NORD (960-1126) & SONG DU SUD (1127-1279), *dynasties chinoises*
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

SONIE
PSYCHO-ACOUSTIQUE

SONNET
CHANSON

SONS
• SONS
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
BASSE
BRUIT
ILLUSIONS AUDITIVES
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSlQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MÉLODIE
OBJET SONORE
PAYSAGE SONORE
PERCUSSION
PSYCHO-ACOUSTIQUE
SPECTRALE MUSIQUE
SYNTHÉTISEUR
SÉRIALISME
TIMBRE

SOPHOCLE (~495-~406)
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

SOPRANO
• SOPRANO
SAXOPHONE
VOCALE DISTRIBUTION
VOIX

SOR ou SORS FERNANDO (1778-1839)
GUITARE

SOUFFLE
VOCALE DISTRIBUTION
VOIX

SOUL MUSIC
• SOUL MUSIC
ATLANTIC RECORDS
DISCO
HI RECORDS
MOTOWN
NEGRO SPIRITUAL ET GOSPEL
POP MUSIC
STAX RECORDS

SOUPIR, *musique*
• SOUPIR
PAUSE

SOUPLESSE VOCALE

CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

STOCKHAUSEN KARLHEINZ (1928-2007)
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ALÉATOIRE MUSIQUE
ATONALITÉ
CITATION
CLUSTER
COMPOSITION MUSICALE
CONTINUITÉ
FRAGMENT
GAMME
IMPROVISATION MUSICALE
MOMENTFORM
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
PERCUSSION
SPATIALISÉE MUSIQUE

STOKOWSKI LEOPOLD (1882-1977)
PHILADELPHIE ORCHESTRE DE

STRADELLA ALESSANDRO (1644-1682)
ORATORIO

STRADIVARIUS ANTONIO (1643 env.-1737)
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
VIOLON

STRAUSS LES
OPÉRETTE

STRAUSS RICHARD (1864-1949)
HARMONIE
LIVRET
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
OPÉRA DE MUNICH
SALZBOURG FESTIVALS DE

STRAVINSKI IGOR FEODOROVITCH (1882-1971)
LYRISME MUSICAL
MESURE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
PERCUSSION
PIANO
POLYPHONIE
RYTHME
TEMPO

STREHLER GIORGIO (1921-1997)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

RYTHME
TABLĀ
TAMBOUR À FRICTION
TAMBOURS SUR CADRE
TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie
TRADITIONS MUSICALES - Musiques des Amériques
TSUZUMl

TAMBOUR À FENTE

• TAMBOUR À FENTE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Océanie

TAMBOUR DE BASQUE

PERCUSSION
TAMBOUR
TAMBOURS
TAMBOURS SUR CADRE

TAMBOUR À FRICTION

• TAMBOUR À FRICTION

TAMBOUR D'ACIER

• TAMBOUR D'ACIER

TAMBOURS SUR CADRE

• TAMBOURS SUR CADRE
TAMBOUR

TAMBOURIN, *danse*

• TAMBOURIN

TANEÏEV SERGUEÏ IVANOVITCH (1856-1915)

RUSSE MUSIQUE

TANG [T'ANG] LES (618-907)

QU
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

TANGERINE DREAM

ROCK PLANANT ET AMBIENT

TANGO

CRÉOLE MUSIQUE
FLAMENCO

TANNHÄUSER

MINNESANG

TAPISSERIE

• TESSITURE
ALTO, voix
AMBITUS
BASSE, voix
HAUTE-CONTRE
NOTATION MUSICALE
ORCHESTRE
VOIX

THAT, *musique indienne*
MODES MUSICAUX
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

THE CURE
NEW WAVE, COLD WAVE ET GOTHIC ROCK

THE MELVINS
GRUNGE

THE RESIDENTS
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK

THÉÂTRE CONTEMPORAIN
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945

THÉÂTRE FESTIVAL DE
SALZBOURG FESTIVALS DE

THÉÂTRE LYRIQUE
CINQ GROUPE DES
FENICE DE VENISE
FORME
OPÉRA-COMIQUE
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

THÉÂTRE MUSICAL
BEL CANTO
COMÉDIE MUSICALE
FILM MUSIQUE DE
LIVRET
MUSICA FESTIVAL
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
OPÉRA - Histoire, de Pelléas à nos jours
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

THÉÂTRE OCCIDENTAL
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

THÉÂTRE POPULAIRE
COMÉDIE MUSICALE
OPÉRETTE
VÉRISME MUSICAL

THÉÂTRE, *architecture*
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
FENICE DE VENISE
SAN CARLO DE NAPLES

THÉÂTRES DU MONDE
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise
VOIX

THÈBES DE BÈOTIE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

THÉME, *musique*
COMPOSITION MUSICALE
IMPROVISATION MUSICALE
POÈME SYMPHONIQUE
SONATE

THÉORBE
• THÉORBE
GUITARE
LUTH

THÉRÉMINE
• THÉRÉMINE

THESIS, *musique*
MESURE

THESPIS (~VI^e^ S.)
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

THOM RENÉ (1923-2002)
ACOUSMATIQUE MUSIQUE

THOMAS THÉODORE (1835-1905)
CHICAGO ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

TIENTO, *musique instrumentale*
ESPAGNOLE MUSIQUE

TIERCE
HARMONIE
TEMPÉRAMENT

TIERCE COULÉE
ORNEMENT

TIERCE JEU DE
ORGUE

TIETZ FERDINAND (1708-1777)

TRANSCRIPTION MUSICALE
ARRANGEMENT
BÉCARRE
ETHNOMUSICOLOGIE
INTERPRÉTATION MUSICALE
NEUMATIQUE
NEUME
NOTATION MUSICALE
NUANCE
PAUSE
SOUPIR

TRANSITOIRE, *acoustique*
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
TIMBRE

TRANSMISSION, *acoustique*
ACOUSTIQUE ARCHITECTURALE

TRANSPOSITEURS INSTRUMENTS
CLARINETTE
SAXOPHONE
VENT INSTRUMENTS À

TRAUTONIUM
• TRAUTONIUM

TRAVESTISSEMENT
VOCALE DISTRIBUTION

TRÉMOLO
ORNEMENT

TRÉTEAUX THÉÂTRE DE
OPÉRETTE

TRIANGLE, *musique*
• TRIANGLE

TRILLE
LUTH
ORNEMENT

TRIO
• TRIO

TRIP-HOP
• TRIP-HOP
ROCK INDÉPENDANT

TRISTANO LENNIE (1919-1978)
COOL

TRITON, *musique*
SOLFÈGE

TROGER PAUL (1698-1762)
BAROQUE
ROCOCO

TROIE GUERRE DE
GRECQUE ANTIQUE MUSIQUE

TROJHAN MANFRED (1949-)
NOUVELLE SIMPLICITÉ

TROMBONE
• TROMBONE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
VENT INSTRUMENTS À

TROMPETTE
• TROMPETTE
CLARINE
COR D'HARMONIE
CORNET À PISTONS
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
TROMBONE
VENT INSTRUMENTS À

TROMPETTE MARINE
• TROMPETTE MARINE

TROPES, *musique*
• TROPES
PLAIN-CHANT
SÉQUENCE

TROUBADOURS ET TROUVÉRES
• TROUBADOURS ET TROUVÈRES
CHANSON
CHANSON FRANÇAISE
ESTAMPIE
GUITARE
LAI
MINNESANG
MUSIQUES SAVANTES ET MUSIQUES POPULAIRES
MÉNESTRANDISE
MÉNESTREL

TSIGANES ou TZIGANES
FLAMENCO

TSIGANES ou TZIGANES MUSIQUES
FLAMENCO

TSUZUMI
• TSUZUMI

TUBA
• TUBA
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
OPHICLÉIDE
VENT INSTRUMENTS À

TUDOR DAVID (1926-1996)
AMÉRICAINE MUSIQUE

TUILAGE, *musique*
POLYPHONIE
RYTHME

TUNSTEDE SIMON (mort en 1369)
ARS NOVA

TURLUPIN HENRI LEGRAND dit (1587 env.-1637)
CHANSON

TURQUE MUSIQUE
CHAPEAU CHINOIS

TUYAUX SONORES
CLARINETTE
CORNEMUSE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
ORGUE
VENT INSTRUMENTS À

2-TONE RECORDS
• 2-TONE RECORDS

TYE CHRISTOPHER (1500 env.-env. 1573)
ANGLAISE MUSIQUE
ANTHEM

TYMPANON
• TYMPANON
CYMBALUM
YANGQIN

V

VALÉRY PAUL (1871-1945)
ARCHITECTURE ET MUSIQUE

VALIHA
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments

VALKYRIES
NIBELUNGEN

VALSE
• VALSE
ALLEMANDE

VAN CLEVE CORNEILLE (1645-1732)
ROCOCO

VAN LOO LES
ROCOCO

VANGELIS EVANGELOS ODYSSEY PAPATHANASSIOU dit (1943-)
ROCK PLANANT ET AMBIENT

VARÈSE EDGAR (1883-1965)
ACOUSMATIQUE MUSIQUE
MUSICA FESTIVAL
ORCHESTRE
PERCUSSION
SPATIALISÉE MUSIQUE
VENT INSTRUMENTS À

VARIATION, *musique*
ARRANGEMENT
CHORAL
COMPOSITION MUSICALE
EMPFINDSAMKEIT
ETHNOMUSICOLOGIE
IMPROVISATION MUSICALE
JAZZ
POLYRYTHMIE

STRUCTURE

VARIÉTÉ MUSIQUE DE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
ORCHESTRE
POP MUSIC

VAUDEVILLE
COMÉDIE MUSICALE
OPÉRA-COMIQUE
OPÉRETTE

VAUGHAN SARAH (1924-1990)
JAZZ

VAUGHAN WILLIAMS RALPH (1872-1958)
ANGLAISE MUSIQUE

VÁZQUEZ JUAN (1510 env.-env. 1560)
ESPAGNOLE MUSIQUE

VECCHI ORAZIO (1550 env.-1605)
MADRIGAL

VEDA
NOTATION MUSICALE

VÉDIQUE LITTÉRATURE
TRADITIONS MUSICALES - Musique de l'Inde

VEE JAY RECORDS
• VEE JAY RECORDS

VELÁZQUEZ DIEGO (1599-1660)
BAROQUE

VENISE
FENICE DE VENISE

VÉNITIEN ART
ROCOCO

VENT INSTRUMENTS À
• VENT INSTRUMENTS À
ACCORDÉON
ANCHE
AULOS
BARYTON, instrument
BASSON
BOMBARDE
CHALEMIE
CLAIRON
CLARINETTE

VERGA GIOVANNI (1840-1922)
VÉRISME MUSICAL

VÉRISME
• VÉRISME MUSICAL

VÉRISME MUSICAL
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
VÉRISME MUSICAL

VÉRITÉ ET MÉTHODE, Hans Georg Gadamer
INTERPRÉTATION MUSICALE

VERSAILLAIS STYLE MUSICAL
MOTET

VERSAILLES CHÂTEAU DE
ROCOCO

VERSIFICATION
TROUBADOURS ET TROUVÈRES

VIBRAPHONE
• VIBRAPHONE
PERCUSSION

VIBRATO
• VIBRATO
LUTH
ORNEMENT
VOIX

VICTORIA ou VITTORIA TOMÁS LUIS DE (1548 env.-1611)
ESPAGNOLE MUSIQUE

VIDÉOCLIP
POP MUSIC

VIELLE À ROUE
• VIELLE À ROUE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Restauration des instruments
SAUTEREAU

VIELLE ou VIÈLE
• VIELLE ou VIÉLE
ALTO, instrument
ERHU
GUSLA
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Histoire et classification
KAMANJEH
RABĀB
REBEC
SĀRANGĪ

TRADITIONS MUSICALES - Fonds musical européen
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Asie du Sud-Est

VIENNE ÉCOLE DE, *musique*

• VIENNE ÉCOLE DE
ALBAN BERG QUATUOR
ATONALITÉ
CONTREPOINT
DARMSTADT ÉCOLE DE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MÉLODIE
SÉRIALISME
SÉRIALITÉ

VIENNE, *Autriche*

ALBAN BERG QUATUOR
BAROQUE
OPÉRETTE
STAATSOPER DE VIENNE
VIENNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

• VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

VIENNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

• VIENNE ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE

VIETNAM MUSIQUES DU

MODES MUSICAUX
TRADITIONS MUSICALES - Musiques d'inspiration chinoise

VIHUELA

ESPAGNOLE MUSIQUE
GUITARE
LUTH
VILLANCICO

VILLANCICO

• VILLANCICO

VILLANELLA, *musique*

• VILLANELLA

VILLÉGIER JEAN-MARIE (1937-)

OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

VILLOTTA

• VILLOTTA

VINA

• VĪNĀ

VIRTUOSITÉ
AIR
CONCERTO
INTERPRÉTATION MUSICALE
PIANO
VOCALE DISTRIBUTION

VISCONTI LUCHINO (1906-1976)
SCÉNOGRAPHIE LYRIQUE

VITTONE BERNARDO (1704 env.-1770)
ROCOCO

VIVALDI ANTONIO (1678-1741)
BAROQUE
BASSON
CONCERTO
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini
OPÉRA - Le renouveau de l'opéra baroque

VIVIER CLAUDE (1948-1983)
NOUVELLE SIMPLICITÉ

VOCALE DISTRIBUTION
• VOCALE DISTRIBUTION

VOCALISE
• VOCALISE
MOTET
POLYPHONIE
SÉQUENCE
VOCALE DISTRIBUTION
VOIX

VODOU ou VAUDOU
CRÉOLE MUSIQUE

VOIX CÉLESTE, *jeu d'orgue*
ORGUE

VOIX DE POITRINE
VOCALE DISTRIBUTION
VOIX

VOIX DE TÊTE
VOCALE DISTRIBUTION
VOIX

VOIX HUMAINE, *jeu d'orgue*
RÉGALE

VOIX PORT DE, *musique*
ORNEMENT

ANGLAISE MUSIQUE

WEBER CARL MARIA VON (1786-1826)
COLORATION
COR D'HARMONIE
MÉLODIE
OPÉRA - Histoire, de Peri à Puccini

WEBERN ANTON VON (1883-1945)
ATONALITÉ
DARMSTADT ÉCOLE DE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - La musique sérielle et le dodécaphonisme
MÉLODIE
PERCUSSION
SÉRIALISME
VIENNE ÉCOLE DE

WEELKES THOMAS (1576 env.-1623)
ANGLAISE MUSIQUE

WEILL KURT (1900-1950)
COMÉDIE MUSICALE

WEINGARTNER FELIX (1863-1942)
VIENNE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE

WERCKMEISTER ANDREAS (1645-1706)
GAMME

WEST SIDE STORY, Jerome Robbins et Robert Wise
COMÉDIE MUSICALE

WESTERN SWING
• WESTERN SWING

WHEATSTONE sir CHARLES (1802-1875)
CONCERTINA

WHO THE
POP MUSIC

WILBYE JOHN (1574-1638)
ANGLAISE MUSIQUE

WILLIAMS HANK (1923-1953)
COUNTRY

WILLIAMSON MALCOLM (1931-2003)
ANGLAISE MUSIQUE

WILLS BOB (1905-1975)
WESTERN SWING

X

XENAKIS IANNIS (1922-2001)

ACOUSMATIQUE MUSIQUE
ALÉATOIRE MUSIQUE
ARCHITECTURE ET MUSIQUE
COMPOSITION MUSICALE
DISCONTINUITÉ
HORS-TEMPS ET EN-TEMPS
IMPROVISATION MUSICALE
MUSIQUE CONTEMPORAINE - L'évolution de la musique depuis 1945
MUSIQUE CONTEMPORAINE - Les musiques électro-acoustiques
PERCUSSION
SPATIALISÉE MUSIQUE
STOCHASTIQUE MUSIQUE

XYLOPHONE

• XYLOHONE
INSTRUMENTS DE MUSIQUE - Facture instrumentale
MARIMBA
PERCUSSION
TRADITIONS MUSICALES - Musique d'Afrique noire
VIBRAPHONE

XYLORIMBA

• XYLORIMBA
PERCUSSION

Z

ZAPPA FRANK (1940-1993)
ROCK EXPÉRIMENTAL ET ART ROCK

ZARLINO GIOSEFFO (1517-1590)
GAMME
SECONDA PRATTICA
TEMPÉRAMENT

ZARZUELA
• ZARZUELA
ESPAGNOLE MUSIQUE

ZEAMI (1363-1443)
VOIX

ZHANG KEJIU [TCHANG K'O-KIEOU] (XIV^e S.)
QU

ZIMMERMANN BERND ALOIS (1918-1970)
CITATION

ZIMMERMANN DOMINIKUS (1685-1766)
ROCOCO

ZIRYAB (789?-857)
TRADITIONS MUSICALES - Musiques de l'Islam

ZOLA ÉMILE (1840-1902)
VÉRISME MUSICAL

ZUMSTEEG JOHANN RUDOLF (1760-1802)
LIED

ZURBARÁN FRANCISCO DE (1598-1664)
BAROQUE

ZYDECO
CAJUN ET ZYDECO